

# عبد السلام الشريف

## الإنسان . الفنان . المثال

لتتيح لى ان اعرف الفنان عبد السلام الشريف منذ ما يزيد على ربع قرن،  
عندما كنا نعد لاصدار العدد الاول من مجلة الفنون الشعبية.

كنا ثلاثة، استاذنا المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس، والفنان عبد السلام الشريف وانا، نجتمع فى غرفة صغيرة بالدور الاول فى المبنى رقم ٢٢ شارع شجرة الدر (بيوان وزارة الثقافة الآن) لنخطط للعدد الاول شكله وضمونه.. ثم بدلنا العمل بعد ان تم الاتفاق على الماكيت الذى اعداه الفنان عبد السلام الشريف، وهو نفس الماكيت الذى تصدر به المجلة الآن. عرفت فى هذه الفترة عبد السلام الشريف الإنسان الذى يقابلك بتحيته المتميزة «صباح الخير»، سواء كان للوقت صباحا أو مساءً، وابتسامته التى لا تفارق وجهه، وتواضعه للجم، والحب الذى يفيض به على كل من حوله، وعلى ما يبصره.. يجعلك تحس فى كل لحظة انه كم من الحب لا ينفذ، ونبع من الحنان لا ينتهى، وتواضع اصيل لا تتعال فيه ولا تكلف.. هو «المعلم» يحيط به «صبيانته» وهو «الفنان» الذى يضم إلى صدره «مريديه» الذين يقابلونه حبا بحب، وعطاء بعطاء.. محمد قطب.. وصفاء.. و.. وانا متشرفا ان اكون واحداً من هذا الفريق الفنى المتميز.. ننفذ ما يراه.. ويتقبل ملاحظتنا.. نعمل معا.. وناكل معا.. لا فرق بين المعلم والصبيان.. فرق وحيد تقتضى الامانة ان افكره.. هو اننا كنا الذين ناخذ، ولكن هو وما زال الذى يعطى..

وحدث ان توقفت المجلة، لكن العلاقة ظلت موصولة بيننا.. وكيف لعلاقة قامت على الحب والاحترام ان تنفصم عراها.. ثم طاشت المجلة، فذهبت إليه خجلاً راجيا ان يقبل ان يكون لها، ما كان قبل.. ولا يمكن ان انسى الابتسامه العنبة المتهللة التى ارتسمت على وجهه.. فهذا هو عبد السلام الشريف وكفى..

هل كفى هذه الكلمات القليلة لتعبر عن حبا وتقديرنا وعرفاننا بالجميل لعبد السلام الشريف الفنان.. الأب.. المعلم.. وقبل كل هذا.. وعبد السلام الشريف الإنسان عطاءً، المثال خلقا وسلوكا.. إن هذا هو ما نملكه لكى نقول لعبد السلام الشريف إننا نحبك..

أحمد مرسى

# هذا العدد

يوافق ظهور هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية الاحتفاء بالفنان الراحل الاستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية في الفنون تقديرا لجهوده الرائعة والمتميزة في فنون التصوير والخيامية والاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب .

وقد سبق لمجلة الفنون الشعبية أن أفردت ملفا خاصا بالعدد ٣٢ - ٣٣ سنة ١٩٩١ عن الجهود الفنية الراحدة للأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة بلوغ سيادته سن الثمانين - متعه الله بالصحة والعافية ودوام الانتاج والعطاء الفنى .

وأسرة المجلة إذ تهنىء سيادته بهذه الجائزة تعرب في نفس الوقت عن عميق تقديرها، لما منحه لهذه المجلة من عطاء وابداع فنى منذ صدور أول عدد منها في يناير ١٩٦٥ عندما تولى سيادته الاشراف الفنى عليها واخراجها في هذا الثوب المتميز القشيب.

\*\*\*

يستهل هذا العدد بدراسة عن جوانب من فنون الغناء الشعبى: أغانى ومواويل يقدم فيها الاستاذ صفوت كمال نماذج من مجموعة الاغانى التى قام بجمعها وتسجيلها منذ ثلاثين عاما .

ويضم أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة العديد من النصوص التى قام بجمعها الاستاذ صفوت كمال من مختلف أرجاء مصر .

وقد قدم الأستاذ صفوت كمال نماذج من نصوص فنون الغناء الشعبى المصرى موضحا لانماطها.. ويختتم دراسته بموال قصصى « سالة وسلمان » وهو من المواويل القصصية التى تميز بها فن الموال القصصى فى مصر. والذى يجمع فى مضامينه مجموعة من القيم التى يعتز بها الانسان العربى.. ويفخر بها.

تلى هذه الدراسة دراسة الاستاذ الدكتور/ قاسم عبده قاسم، وعنوانها : « بين التاريخ والفولكلور » . فإذا كان التاريخ قد ولد من رحم الاسطورة وتربى فى حجرها،



ثم مروت المعوقة التاريخية بعد ذلك بعدة مراحل كلن تطورها خلالهما موازيا لتطور البشرية ذاتها، ومترفعا عن الاستعانة بالمواد الفولكلورية بسبب من غطرتة المؤرخين الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هى عماد البحث والدراسة التاريخية. إذا كان الأمر كذلك، فإن التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من هذا القرن لم يجد مناصا من أن يمد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى، فى محاولة لمعرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية، وثقافته التى تحمل عاداته وبقاليده وسلوكياته وقيمه وفعله، كما تحمل أيضا نتاجه الأدبى والفنى.

هكذا يوضح لنا الأستاذ الدكتور/ قاسم أبعد العلاقة فيما بين التاريخ والمأثور الشعبى، كما يوضح لنا الفرق بين التاريخ والأسطورة، وكذا أوجه التماثل بينهما، وذلك منذ نشأة علم التاريخ حتى الآن.

وللدراسة بهذا الشكل مساهمة جادة فى تطوير مناهج البحث التاريخى، لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى، الذى يعد الأستاذ الدكتور قاسم عبده رائدا من رواده فى عالمنا العربى. كما تحاول الدراسة أيضا جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبىة إلى ضرورة الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون برصدها ودراستها.

أما دراسة الأستاذ / فاروق خورشيد عن «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى» فهى دراسة ينطلق فيها كاتبنا الكبير من إحدى النقاط التى أثارتهما الفكرة التى أقامتة الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية، وشاركت فيها الشعبىة القومية لليونسكو، لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية . وهذه النقطة بالتحديد هى: التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب؛ إذ أن زحف وسائل الاعلام المتطورة والحديثة يفعل فعله المستمر فى اذابة هذه الذاتيات، بل وإزالتها، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية لاعلاقة لها بثقافة وقيم المجتمعات النامية، ولاحتى بالتدرج السلوكى لها.

ويأخذ الأستاذ فاروق خورشيد مجتمعنا المصرى نموذجا لهذه المجتمعات ، ليكشف عن الكثير من المغطيات التى عوقت جمع تراثه الثقافى، بل وشوخته فى كثير من الأحيان، وذلك منذ مطلع النهضة المصرية وحتى وقتنا الحالى. موضحا لنا موقف المبدع الشعبى تجاهها ووعيه التام بها، وبهدفه الذى يصبو إلى تحقيقه، ليؤكد من خلال هذا التناول الثرى على أن الأدب الشعبى، وليس غيره، هو الذى يمثل وجدان الأمة، ويحفظ لها وحدتها، ويصونها من التمزق ، ويحمل لها الأمل الدائم والمتجدد، وهذا الأدب يتعرض اليوم بفعلى وسائل الاتصال لهزة عذيفة ومخيفة، تزلزل وجوده، وقهده بالضياع والاندثار. وعلينا لذلك أن نلتفت إليه، ونعرفه له قدره ومكانته، ووسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كإن أم على لسان أدباء العصر، فهو أصلا لتناولنا لوقائنا ذاتيتنا التى تتعرض لخطر الاذابة والازالة المتعمدة.

وبهذا الصدد يعرض الأستاذ / عبد الغفار عوده لخطة التطوير الفنى والإدارى للقطاع، والتى وضعت فى اعتبارها تجاوز الظروف التى يمر بها . كما لم يغفل التعرض لخطة نشاط هذا القطاع الهام بفرقه المتعددة داخل مصر وخارجها ..



ولم يكن ليفوتها لحظة - بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية - أن تفرد مساحة للإنجازات والمواقف التي تولجها قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية الذي تتربعه هذه الفرقة . وينطلق الأستاذ / عبد الغفار عوده - المسئول عن هذا القطاع ، وصاحب المقال - من حقيقة أن القطاع يضطلع بمسؤولية جسيمة ، هي : تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها . ومن ثم يلزم بالضرورة الاهتمام به ، وتطويره .

أما دراسة الأستاذ الدكتور / إبراهيم شعلان ، والتي تحمل عنوان « ظواهر العلمية في المثل الشعبي .. دراسة لغوية » فمحمورها ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية ، الأولى : لأحمد تيمور ، والثانية : لفايزة حسين ، والثالثة : لصاحب الدراسة . وهي بصدد تحديد ظواهر اللغة العامية من خلال هذه المجموعات الثلاث ، فأنها تتعامل مع نصوصها - ويدورما غلو في التفسير - لتاصيل الكلمة العامية ، ملتزمة في المعاجم والقواميس أوجه التشابه والتوافق فيما بينها وبين الفصحى ، ومؤكدة في نهاية الأمر على أن اللغة العامية ( المسموعة ) مصورها اللغة الفصحى ( المكتوبة ) ، وأن اللسان العامي حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة للغة الفصيحة وبين إمكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشتة . وكان من نتيجة هذا التوفيق ما نلاحظه من اختلاف يسير بين اللغتين .

هذا وقد عرض الأستاذ الدكتور / إبراهيم شعلان في صدر دراسته بعض الاتجاهات والآراء في قضية العامية والفصحى ، بما يخدم اتجاه هذه الدراسة ، وبما يوضح أنها قضية قديمة قدم التطور اللغوي نفسه - على اعتبار أنها امتداداً لقضية الأصيل والمولد والذخيل ، التي كانت محل دراسات هامة منذ بداية انتشار الإسلام خارج حدود جزيرة العرب ، وما ترتب على هذا الانتشار من احتكاك ثقافي بالحضارات الأجنبية .

وفي إطار اهتمام اللحظة بالتصويف الشعبية ، يقدم الباحث عبد العزيز رفعت في طلب نصوص شعبية ، نضا قصصاً غنائياً هو « أولاد جلد المولى » وهو نص لم يسبق نشره . وقد زوده الباحث بشرح يوضح بعض القضايا الهامة التي يتضمنها النص في بنيته .

بعد ذلك تأتي دراسة الأستاذ الدكتور / هاني إبراهيم جابر ، وهنواهما : « الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الابتكاري عند الشعبيين » ، لتأخذنا إلى مجال الفنون الشعبية ، باحثة عن الأصول الإبداعية الخاصة بالجمال في هذه الفنون .

وهذه الدراسة تقوم على مبدأ عدم النظر إلى عملية التشكيل الفني الشعبي دوماً برؤى جماعية ، وبشكل مطلق في التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الأعمال الفنية تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، هي التي تدفعهم إلى الخلق الفني المتميز ، والإبداع الجمالي المتفرد ، وبالتالي الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيداً مما هو قائم ، والتوقف .

وهكذا تنحو الدراسة هذا المنحى لتؤكد على أن موضع كل من التعبير الفطرى التقليدى والتعبير  
الفنى المبتكر من موضوع القيمة الجمالية هو موضع مختلف ، وأن أى منهما لا يعنى نفس المعنى  
الذى يعنيه الآخر من حيث الشكل أو المضمون

يلى ذلك دراسة الأستاذة الدكتورة / سلمى عبد العزيز - وهى دراسة ، تتحرى  
« طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون » ، منطلقة فى ذلك من حقيقة  
أن الفن الشعبى يؤكد القدرات الإبداعية للمجتمع ، فهناك الرسوم الجدارية  
الشعبية ، وكذلك أشغال الخيامية والنسجيات وغير ذلك ، كاشفة عن الطبيعة العامة  
لهذه الانماط المتعددة من الفنون الشعبية وخصوصيتها الجمالية ، وعن العلاقة فيما  
بينها وبين الفنون الأكاديمية الجميلة . فإذا كانت الفنون الأكاديمية قد أكدت مكانة  
الفن الشعبى وحضوره على الساحة الفنية كلها ، بعد أن كان يعامل من قبل  
الأكاديميين على أنه الفن الأدنى ، فإن هذا الفن الشعبى قد أثر على هذه الفنون أيضا  
بل وأعتبر بمثابة المنهل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وتطبيقا على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة قامت الدكتورة سلمى عبد العزيز بتحليل  
بعض الأعمال الفنية الشعبية ، التى رأت أن تحليلها يدعم اتجاه الدراسة ويكشف عن كوامن  
الجمال فى الابداع الشعبى المصرى .

بعد هذا تأتى دراسة الأستاذ عبد التواب يوسف عن «الحكايات الشعبية  
الافريقية مصدرالقصص الأطفال العالمية» وهى دراسة ذات طابع أدبى، توضح أهمية  
هذه الحكايات، ومدى اهمالنا لها كأفريقيين، وكيف أن المستعمرين الاوربيين قد  
نهبوها ضمن مانهبوا من ثروات افريقية، حتى أن أحدهم قد اعترف بان الاستعمار  
الاوربى سرق من قارتنا السمراء مايزيد على ربع مليون حكاية شعبية.

هذا، وقد قدم الأستاذ/ عبد التواب يوسف بعض نماذج من حكايات أفريقيا، لكى تكون اضافة  
ورصيدا لما سبق أن قدمه كتابنا فى هذا المجال، وعلى رأسهم كامل كيلانى رائد الأدب الافريقى فى  
العربية . كما لا يغفل الأستاذ عبد التواب يوسف أن يذكر القصة التفسيرية الافريقية لنشأة  
الحكايات؛ أو «كيف نزلت الحكايات من السماء»

وفى باب « حوار مع » — وهو من الأبواب الجديدة بالمجلة — تقوم الأستاذة سمر  
ابراهيم بتقصى العلاقة فيما بين المسرح والسيرة الشعبية ، وذلك من خلال حوارها مع  
عدد كبير من المؤلفين والنقاد والمخرجين والممثلين المسرحيين ذوى الاهتمام بهذه  
القضية .

والحقيقة أن هناك مجالا مشتركا يوجد بين الفولكلور والآداب والفنون الرسمية أو الخاصة ،  
وهو مجال شديد الخصوبة ، سواء أتصل البحث فيه بتوظيف الماثورات الشعبية فى أعمال أدبية  
أو فنية خاصة ، أو استلهاها - من ناحية الشكل أو المضمون - فى هذه الأعمال .



أما جولة الفنون الشعبية في هذا العدد ، فقد قامت بها الأستاذة / نادية عبد الحميد السنوسى ، والأستاذ / محمد عثمان جبريل / حيث حدثتنا الأولى عن الندوة التى عقدت في مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ ، بمناسبة مرور ثلاثين عاما على انشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ، وذلك في اطار خطة لسلسلة من الندوات الثقافية التى يهدف قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية من ورائها إلى تقديم الخدمة الثقافية للجماهير بموازاة الخدمات الفنية المنوطة به . وقد اضطلع بهذه الندوة - التى دارت حول « الرقص الشعبى على خريطة مصر » - الأستاذ / صفوت كمال ، أستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، حيث أوضح أنماط وأنواع الرقص الشعبى على خريطة مصر وتبعاً لمناسبات أداء كل نمط منه .

أما الأستاذ / محمد عثمان جبريل ، فيحدثنا عن المعرض الذى أقامه الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بدار الاوبرا المصرية ، وذلك في الفترة ما بين السادس والعشرين من مارس إلى الثالث من أبريل لعام ١٩٩٣ ، والذي ضم العديد من اللوحات المستوحاة مباشرة من سيرة بنى هلال ، ليجيء عنوان الموضوع « أبو زيد الهلالي في الاوبرا » مطابقاً تماماً لمضمون المعرض .

والحقيقة أن محمد جبريل لا يكتفى في هذا العرض بوصف اللوحات التى ضمها المعرض وتحليلها ، بل يقدم لنا أيضاً تعريفاً سخياً بالفنان حسن الشرق ، والمعارض التى أقامها ، والأسلوب الذى يميزه ، وذلك من خلال بناء يعتمد الحوار والنقد ، ليضع الفنان ولوحاته تحت مجهر رائق ومضبوط .

أما مكتبة الفنون الشعبية في هذا العدد فتشتمل على عرضين ، أولهما عرض الدكتور / عصام عبد الله لكتاب « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » الذى أشرف على تحريره : جفرى بارندر عام ١٩٧١ وقام بترجمته د . / إمام عبد الفتاح وراجعه الدكتور / عبد الغفار مكاوى . وقد صدر هذا الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية في مايو عام ١٩٩٣ م .

وثانيهما عرض الأستاذ / صفوت كمال لكتاب « الطفل العربى والأدب الشعبى » للأستاذ / عبد التواب يوسف ، والصادر عام ١٩٩٢ عن الدار المصرية اللبنانية ، مضيفاً إلى الدراسات العربية في مجال الطفولة والأدب الشعبى إضافة جديدة وهامة ..

وأكد الأستاذ / صفوت كمال على أهمية الدور الذى تقوم به الفرقة القومية للفنون الشعبية في المحافظة على ماثورتنا الشعبى في هذا المجال . ثم استعرض بعد ذلك الرقصات الشعبية المصرية ، وعناصرها ، وأصولها التاريخية وتوزيعها الجغرافى على اتساع جمهورية مصر العربية .

# من فنون الغناء الشعبي المصري

## ١- أغاني ومواويل

### صفات كمال

بالكلمة والإيقاع... بالجملة المنظومة واللحن المنطلق عبر الإنسان المصري خلال حقب الزمان وفي كل مكان، عن مجتمع موهن نفسه.. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية، وعبر عمد تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها.. عن بيئته كإنسان يتأثر ويؤثر في كل ما حوله.. ويتفاعل مع ما يحيطه.. وكانت الكلمة الحلو وما زالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة.. بالأغنية والقصة المنظومة.. ومن خلال الموائل والسيرة، نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره وتعدد أشكال هذا التعبير، قصة الحياة على أرضه، خلال رحلة الزمان وإتساع رقعة المكان، ومن خلال علاقاته الإنسانية وإلقاءاته بجماعات إنسانية على أرضه أو خارج هذه الأرض بعيداً عن وطنه، تكوين لدى الإنسان المصري رصيد وفور من الخبرة الموضوعية والبلاغية، في التعبير عن أدق خلجات الإنسان، بأروع لغة وأصدق إحساس، وأعمق ذكاء. سواء أكان ذلك بإلقاء مرسل بشعر بلاغى دقيق، أو بقتله منغم، وإيقاع فخم. أم كان ذلك في الراحة والعمل.. في الحل أو الترحال في الحزن أو المتعب، في الفرح أو الحزن.. في اللقاء أو الفراق.. في الحب أو القضب.. بالأغنية أو بالقصة المنظومة، ليضفي على الحياة طابعاً فنياً جالياً فريداً.. هو طابع الحياة الحضارية المصرية برواقها الجمالي الفني المتميز... بالشكل والكلمة.. وحينما توصل بفن الموائل كنمط من أنماط الإبداع الشعبي العربي، توصل به في أدق صيغه وأشكاله، وزاد فيه زيادة كبيرة وأتى فيه بالمعاني والقوالب، على حد قول ابن خلدون في مقدمته.. وشكل من فن الموائل بأشكاله وأنواعه المتعددة والمتنوعة أشكالاً وأنواعاً تفوق أصوله في التراث



العربي القديم سواء أكلن ذلك فيما أورده صفى الدين الحلى في ديوانه أم كان ذلك في فن المربع الذي يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية في شكل الموال التقليدى . أو « قولة » تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربع كلمات الثلاث الأولى بقافية محددة ، وهى فرش الموال ، والكلمة الرابعة بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى ، وهى غطاء الموال .. أو إذا زيد بثلاثة أبيات أخرى بعد الثلاثة الأولى وبقافية مغيرة ثم ( قفل ) بسابع لقفل الموال ليكون موالاً سباعياً . أو ليتكون من ثلاثة عشر بيتاً فيضاف ثلاثة وثلاثة ليصبح الموال ثلاثة عشر بيتاً . أو ليكون مردوناً ١٩ بيتاً .. أو ليصبح شجرة بالخصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم يتفرع مجموعات « سباعية » أو غير ذلك مهما تعددت الماويل المضافة ، ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة .. أو سيرة أو يصور حادثة .

والموال بشككه الرياضى يسمى قولة . ومن خلال هذه الأبيات الأربعة يكون الفنان قد قفل « قولة » .. وكل بيت من الأبيات الثلاث يسمى « كلمة » أو « عتبة » . والبيت الرابع هو الغطاء أو القفلة .. التى قفل بها كلماته ويحد بها معاً « قوله » . أما إذا كان لابد وأن يضيف بيتاً آخر ليكمل ما يريد قوله .. كان مواله ناقصاً أو قولته غير مكتملة فيضيف بيتاً رابعاً للثلاثة أبيات الأولى ، ويصبح وكان عكازاً يضاف إلى أعرج يستند عليه .. ويوصف الموال الخماسى هذا بأنه موال أعرج .

وهناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه . كما أن من الماويل ما يلقي إلقاءً ، ومنه ما يفتى .. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد في النظم الشعرى الغامى .. كما أن الأغاني والترايم الشعبية متعددة الأنواع .. وقد تلتزم بشكل النظم الرياضى ، أو اللوبيت أو التشطير إلى بيتين ، وقد تناول ذلك الدارسون وبخاصة الأستاذ الدكتور محسن القويشى في دراسته الأكاديمية عن فنون الشعر غير المعية .. بإشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى رحمة الله عليهما . كما أن الأغاني الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال .. بل من قبل المهد .. وإلى ما بعد اللحد .. وكلها تلتقى في التعبير عن الإنسان وموقفه إزاء الإنسان الآخر .. وعن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته في الحياة ..

وتتميز الأغنية الشعبية عن سائر أنواع الأغاني الدارجة أو العامية ، بأنها تتسم بصفة الجماعية ، علاوة على أن مؤلفها أو مردوها هو مؤيداً وملحنها في نفس الوقت ، كما أن سامعها هم حفظتها ومردوها وصانعو شكلها النهائى .

هذا الإبداع الجماعى لا يقصد به أن الجماعة شاركت في نفس الوقت في هذا الإبداع ولكن يعنى أن الأغنية ، عادة ، يؤلفها أفراد ممتازون من أبناء المجتمع ، ثم يضيف المغنون باستمرار ، أو يحذفون ، فقرات صغيرة أو يُعزلون صياغة فقرات أخرى ويتم ذلك دائماً تلقائياً ، وبون خروج على قواعد وأساليب الإبداع الشعبى المتوارثة .



ومع مرور الزمن تؤثر هذه الاضافات والتعديلات ، في شكل الاغنية ، وأسلوب صياغتها ، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله . هذه التغييرات التى تحدث عبر الأجيال تؤدي إلى ظهور روايات مختلفة ، ولكنها — كلها — تظل مرتبطة بجذر واحد هو المزاج العام للمجتمع الذى نشأت فيه . ومن ثم نستطيع أن نقول كما يذهب معجم الفولكلور الذى نشرته دار فونك واجلان في باب الاغنية الشعبية للباحثة تريزا باركلي والذى قام بترجمة دراستها ونشرها د. أحمد مرسى في العدد الثانى ، إبريل ، ١٩٦٥ من مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة . أن الاغنية الشعبية ذات كفايات متعددة .. كما سبق لنا أن ناقشنا ذلك بأسهاب في كتابنا مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى طبعة ٢ ، ٣ ( ١٩٧٦ ، ١٩٨٦ ) وزارة الإعلام الكويت .

والاغنية الشعبية بطبيعة إبداعها وممارستها تعقد صلة وثيقة بين علم الفولكلور وبخاصة في دراسات الأدب الشعبى وبين سائر مباحث العلوم الإنسانية .

وفي الواقع أننا لكى نفهم فن الشعب ، يجب أولاً أن نفهم هذا الشعب ، صانع ومبدع هذا الفن .. وتعتبر أغاني العمل من أهم أشكال الغناء لارتباط أداء هذا النوع الغنائى بطريقة أداء العمل نفسه ، وأدواته وظروفه . والدارس للكتاب العظيم « الأدب الشعبى » للأستاذ الرائد العظيم رشدى صالح ، طبعة دار النهضة المصرية ، وكذلك لترجمته لكتاب علم الفولكلور للعالم الانجليزى الكزاندر كراب ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سوف يتعرف على جوانب عديدة من أهمية أغاني العمل فى أداء العمل نفسه .. كما أن دراسة . أحمد مرسى عن الاغنية الشعبية — مدخل لدراساتها — الصادر عن دار المعارف سوف توضح للقارئ وظيفة الاغاني الشعبية فى السياق الثقافى للمجتمع .

ولن أطيل فى هذا المجال لانتقل مباشرة إلى مجموعة من نصوص الاغاني التى قمت بجمعها وتسجيلها، ومعظمها موجود فى أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ، منها ما مضى على جمعه وتسجيله أكثر من ثلاثين عاماً ، ومنها ما لم يمضِ على جمع بعضه سوى سنوات ثلاث . من هذه الاغاني التى جمعت وسجلت عام ٦٣ ( توجد بأرشيف تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية ) وقد قمت بجمعها من الفنان الشعبى الصعيدي أبو العلا البرديسى ( نسبة إلى بلدة برديس وهى من القرى المصرية التى تتميز بخصائص فنية متعددة هى ومزاته والبلىنا ) وكل منها يقابل الآخر ويجاوره .. هذه الاغنية من الاغاني الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل ، وهى من أغاني الحنين والغربة وهى على شكل الموالم الحوارى ، إذ يروى المغنى ثلاثة أبيات ثم يرد عليه جماعة المرددين بالبيت الرابع ويعبرون بما يريدون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم ..

المغنى : سايينى على فين وماشى

يلد عليك غريتى وماشى

دا الدنيا مادايماشى

المجموعة : غريب وصاحب ماشى

سايينى على فين وماشى

المغنى : دا أنا عيوني ما نايماشى  
سهران الليل بطوله  
غريب وصباح ماشى  
المجموعة : سايينى على فين وماشى  
المجموعة من كل بلد لبلد  
فردت قلعى بقماشى  
الريح ليه معاكسنى  
غريب وصباح ماشى

هذا النوع من الاغانى يسمى « المتلت » لانه يتكون من ثلاثة أبيات ، وهو يخضع أيضاً لفن المربع ، فالبيت الرابع يردده جماعة الرفاق ، فالمغنى يفرش والمجموعة تقطى . وتشعر المجموعة أن المؤدى الفرد أنهى حديثه أو أنه ، وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتتقل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركونهم فى الغناء المغنى الفرد ، يُردّدون معاً :

غريب وصباح ماشى  
سايينى على فين وماشى  
دا الدنيا ماديماشى

ومن الغناء الفردى فى نفس السياق السابق الموال السبعائى الآتى :  
يا ريس البحر خدنى معاك أحسن لى  
اتعلم الكار قبل العار ما يحصل لى  
واترك بلادى واعيش فى الغربة أحسن لى  
أنا بأمسى عليكم صبح وعصارى  
يالى هواكم صحن جسمى وعصارى ( وعصرنى )  
بأبص بعينى لقيت الريح عالصارى ( أعلى الصارى أى شديدة )  
سبت المدارى وقلت البر أحسن لى .

كما يقول الفنان الشعبى فى نص آخر ( عام ١٩٦٣ ) رواه لنا القاء السيد حلال عليه أحد فنانى الاسكندرية المشهورين رحمة الله عليه « عيني رأت غليون فى وسط البحور شاحط .. ريسه جدع جد يا خساره دفته راحت .. ابطانه ( قبطانه ) اتعمى والميه عليه ساحت ..

ولاً بسهر أرتاح ولا بانعس ييجى لى نوم ..  
حتى القماش ( الشراع ) إنقطع ، فيه حنة طيبة راحت ..  
هذا الموال وغيره سمعناه وسجلناه من أكثر من راوية سواء فى الصعيد أو القاهرة أو الاسكندرية .

••

لون آخر من ألوان الغناء الشعبى يتداخل فيه نظم الموشح ( الزجل ) مع نظم الموال ، وكل منهما نمط مغاير لطراز واحد من فنون الشعر الشعبى . هذا النوع من الغناء نجده

شائعاً في أغاني الصخيحية ( الصهبجية ) في بور سعيد في حلقات السمر و « الصهبه »  
التي تتجمع فيها « صحبة » الأصدقاء ، وتتداخل في فنون أدائها إيقاعات الكف مع نغمات  
السسمية وتؤدي بشكل جماعي ، وإن كان يظهر فيها دور الفرد واضحاً ويكون كقائد  
لمجموعة المؤدين .

تقول الأغنية ..

آه يالالى .. يالالى ..

يايو العيون السود ياخلى

يايو العيون السود ياخلى

سلامات يالى سبقتونا بطيبيكم

يالالى

يصعب علينا النهار الى يفييكم

يالالى

يارايحين الجبل ياراكبين الخيل

يالالى

مافتش عليكم جدع أسمر كحيل العين

يالالى

وطوف شاله يغنى فى الهوى ياليل

يالالى

والطوف التانى بيسال بيت الحبايب فين

يالالى

آه يالالى يابو العيون السود ياخلى

وعلى سبيل المثال أيضا أغنية عطاك شاونك يامليل ، وهي تتضمن خبرة الإنسان في  
الحياة حينما يسير الإنسان في غير الاتجاه اللواجب إتباعه ليصل إلى هدفه ، فالجزء من  
نفس العمل ، والشرذ هو الوبح الحارة التي يعانى من حرارتها الإنسان والذي يميل معها  
بمركبه لشدة هبوبها .

فبيدأ المغنى للفرد بهذا المقطع «عطاك شاونك يامليل» ، فيردد معه أو بعده مجموعة  
المراققين له في العمل أو في أثناء الراحة ، ويخصص في رحلة السفر عبر النيل من الشمال إلى  
الجنوب ، أو من الجنوب إلى الشمال في رحلات الصيف .. فيستهل غناؤه ، تبعاً لحركة  
السفينة . كما تحدد لحنها وإيقاعها حركة العول ونوعيته فيقول المغنى :

المغنى : عطاك شاونك يامليل .

المجموعة : عطاك شاونك يامليل .

م : وليه تمشى مع المليل .

ج : عطاك شاونك يامليل .

م : ولنا عمل إيه لنصيبى .

ج : عطاك شاونك يامليل .



م	: وليمه تمشى مع الماييل .
ج	: وليمه تمشى مع الماييل .
م	: ولانا بجنتى عفاك ماييل .
المجموعة	: وليمه تمشى مع الماييل
المغنى	: يا خيلين عيشى وملجى
م ج	: وليمه تمشى مع الماييل
	: عطاك شاربك يا ماييل .
م	: وليمه تسند الماييل
ج	: وليمه تسند الماييل
م	: وليمه تسند الماييل
	: ككفاية الللى جرى منه .
ج	: عطاك شاربك يا ماييل
م	: حتى عمود اللبيت ماييل
ج	: وليمه تمشى مع الماييل
م	: ولىش يعمل الماييل
ج	: عطاك شاربك يا ماييل
م	: ولىش يعمل الماييل
ج	: وليمه تمشى مع الماييل
م	: مهمما تسند فيه ..
ج	: ماييل .. وليمه تمشى مع الماييل
م	: دلانا قلبى ليه ماييل
ج	: وليمه تمشى مع الماييل
م	: مانام أصله يا بوى ماييل
ج	: عطاك شاربك يا ماييل
م	: وتجب ليه ييا قلبى
ج	: مانام أصله يا بوى ماييل
م ج	: مانام أصله يا بوى ماييل
	: وليمه تمشى مع الماييل
	: عطاك شاربك يا ماييل .

هذا الشكل اللفظي يخضع لعملية التقطيع في حركة العمل ، وهو بتقييمه للبسيط هذا ،  
يصبح اللفظى — وليس الموزون — فحسب يشمر فعلا بحركة للسيفينة الالهانة على سطح  
الماء .

ومع هذا اللون من الأغنى نجد لونا آخر يوزون بمصاحبة للرباب ، ويحده المغنى في  
حركات الزواج والمتناسبات المماثلة ، وهو ما يندرج تحت نمط الموال اللسيفواى الأحمر ،  
نظرا للتأثيرية في عطفية الموال التى تتكون من لفظ «لا لا لا» .. وهو فصحى من المفردات التى  
سجلتها اللغتان الشعبى «مقال قتاوى» ومقال حينئذ في عام ١٩٦٤ بمدينة الأقصر ،

والتسجيل موجود ( بمركز دراسات الفنون الشعبية ) والنص يقول لنا :

اوعوا تلوموا على المجروح إذا لالا ( أن أنينا )

وحدى بقول آه .. ومع الناس باقول لالا ( ياليل )

لا بس حزام بُندقى ومكلفه بلالا ( ذهب عيار ٢٤ قيراط ومكلف باللؤلؤ )

أحرّ خشب الجنّين .. لازم يكون السنط

وإن كان معاك عدو شين لازم تقتله بالصنت

لاخذ حببيى واكيد العدا بالصنت

وأشوف هوايا معاهم قضى ولا لا لا ..

ومن المواويل التى تعبر عن حنين الزوجة لزوجها الموال الذى رواه لنا أبو المجد محمد وكان

يعمل ضمن عمال مبانى التليفزيون فى ٥ / ٣ / ١٩٦٣ وهو أصلاً من قنا ، والموال يقول :

« هَبْ هَبْ ريح العصارى فُكّرنى ولدى

فُكّرنى أمى ويؤيا والغالى ولدى

عشمانه فيك يا راجل ويخونك عشمى

ويخونك نوم الحصيرة وكُخريتْ ولدى »

« جمل الناقة عضنى فى كتفى وانشبك نابه

والحب بلده بعيدة وانشبك نابه

أنا قلت هاتو الدواية والقلم نكتب على نابه

إن مات قتيل المحبة يلزموه صاحبه »

وكذلك قوله :

« عجبى على حته حلوة من الشباك بصالى

لها جوز عيون فجاجيل والخشم خاتم سليمان بصالى

طلبت منها الوصال قالت يا جدع عيب

دا أنا ناسى كتار على الأرض زى النمل بصالى

وإن كنت طالب الوصل يا جميل روح لأبوى واطلبنى من إيدى

دا هتك العرض عيب عالدىنا

وخذنى من أبوى وأنا وأنت ماحدش يقف قدامنا عالدىنا

وكذلك قوله :

« ياسابق « الضغن » بالمحبيب على مهلك

قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك

هؤه الدلال صنعتك ولا على مهلك

يا قاتلى إرتاح واقتلنى على مهلك

كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه

بحر الغرام سم ومبنى على مهلك »

« يا سايى الضغن مهلاً تاه لى فيه بل

فوقه مُتَيْم ورد خده فى الظلام يَهْبل

إن سال بعينه يسيبوا الأسد في الغابات  
وإن فات على زرع في غير الاوان يشبل  
ومن فن المربوع :

« غزالين كوونى بنارهم والعقول الباب  
راكبين هجين حلو يجرى والهجين الباب ( لبانى صغير )  
الأم شمس الضحى والبدر هو الباب ( الأب )  
والقلب دار المحبة والعيون الباب » ( الباب )

كما تتميز الاغنية الشعبية بجماعيتها ، فإن الفرد يستطيع أن يشترك في أداء بعض فقراتها بمفرده ، فالجماعية في الفن الشعبى لا تلغى وجود الفرد ولكن تؤكد ، حتى في أغاني الاطفال في أثناء اللعب ، نجد الدور الغنائى للفرد هو تعبير مباشر عن رغبة جماعية ، فمثلاً أغنية :

« يا طالع الشجرة  
هات لى معاك بقرة  
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى  
والمعلقة انكسرت  
يا مين يريينى  
دخلت بيت الله  
لقيت حمام أخضر  
بيلقموه سكر  
يا ريتنى دقته  
لاجل النبى وزرته »

نجد هذه الاغنية ببساطتها تحمل موروثاً ثقافياً مصرياً ، يرتبط باللوحه الجدارية الموجودة بمتحف الاقصر التى تصور شجرة الحياة في الفن المصرى القديم ، وعليها بقرة ، رمز الالهة حاتحور الهة الحب والموسيقى والجمال ، يرضع من ثديها الاله رع ، وهى نفس الصورة التى ترجمها الاطفال في أغنيتهم ، وأضافوا إليها تصوراً دينياً آخر . ولن أتعرض إلى هذه الاغنية بالتحليل وشرح تركيبها اللفظى ، وبنائها الفكرى الآن ، أو لتصورات الطفل أو ارتباط ذلك بالادب الذى كان يسمى باللا معقول ، وأترك ذلك لمن يريد الإضافة والتعليق بعد الإطلاع على مقدمة توفيق الحكيم لروايته « يا طالع الشجرة » . « فهذه الاغنية ببساطتها تحمل صوراً متراصة ، ممتزجة بتصورات متداعية في اللا وعى ، ومتداخل مع واقع البيئة التى يعايشها الطفل وكما انتقلت إليه معانيها وأدرك دلالاتها وتناقل رمزها الاسطورى » .

ومن أغاني الاطفال التى يغلب عليها الطابع الحوارى الاغنية التالية التى يشترك في أدائها الصبية من بنين وبنات في أثناء اللعب ..



الفرد : يا عم يا جمال  
الجماعة : نعم سلطان  
الفرد : جمالك فبن  
الجماعة : فى القنطرة  
الفرد : بياكلوا إيه  
الجماعة : حشيش درة  
الفرد : ببشربوا إيه  
الجماعة : قطر الندى  
الفرد : عندك عروسة  
الجماعة : عندى — وينطلق الأطفال فى فرحة .. إيه .

وفى السطور التالية نقدم أغنية من أغانى الشباب كثير منا طرب لسماعها ، وغيرنا وظف لحنها توظيفاً موسيقياً جديداً ، وبخاصة الجملة الموسيقية « عطشان يا صبايا دلونى عا السبيل » ، وهى أغنية يغنيها أبناء الصعيد والوجه البحرى . وتظل فقرات منها غامضة غموض شخصيات أحداثها ، تصاحب العمل فى الحقل كما دونها الأستاذ الدكتور حسن صبحى البكرى ، حينما كان يعمل كبير مفتشى آثار الوجه القبلى ، وقد جمعها فى الاقصر من عمال الحفريات على الآثار فى عام ١٩٥٩ ، ونشرت بالعدد الثانى من مجلة الفنون الشعبية التى كان يصدرها مركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٩ . كما تؤدى هذه الاغنية أيضاً بمصاحبة المزمار الصعيدى وفى موسيقى ألعاب التحطيب واللعب بالعصا ، وكذلك تردها الغوازى فى الأفراح وفى حلقات سمر وترفيه الشباب . إنها أغنية « بهية وياسين » . بهية التى أحبت ياسين .. بهية ابنة أحد أعيان الصعيد التى لا يعرف عنها شيئاً — وياسين الفلاح الصعيدى البسيط الذى تحول إلى قاطع طريق ، ربما لظلم وقع عليه ، أو لطمع فى ثروة ليكون ندا للواقع الاجتماعى لبهية « الست بهية » ، التى نجد أن لها القدرة على أن تحضر محامياً للدفاع عن ياسين الذى قتل ، أو للدفاع عن أقران ياسين الذين فى السجن ، أو عن أحد أصدقائه .. ( بهية تشد واحد وكيل ) يدافع عن قضية ياسين فى المحاكم أو عن بهية نفسها .. بهية التى تسكن فى « سراية » ، والتى نتساءل مع نص الاغنية ومع مؤديها « سيد السرايا مين » . كما تحمل القصة الغنائية أو الاغنية القصصية تساؤلاً عن « العبادى » أهو صديق ياسين ؟ .. أم محب آخر لبهية غار من ياسين ؟ .. أم هو اللواء صالح حرب باشا الذى يقال إنه كان ضابط لهجانة بسلاح الحدود الذى يبسط سلطة القانون وقوته من على ظهر الهجن من الابل والجمال ؟ ، وهو الذى قتل ياسين حينما خرجت « الحكومة » تبحث عنه .. ولكن فى نص آخر قتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين « وعبادى يا عبادى كرياجك ( سوطك ) على الهجين » وهو رمز لرجال الشرطة من الهجانة . وهنا يكون عبادى رمزاً لشخص آخر له صلة ببهية . وسجن أربع سنين ، سنتين فى سجن القلعة ( السجن العمومى ) وسنتين فى الزنازين ، وخرج من السجن ( عطشان يا صبايا ) ، وهو الذى استدعت له « الست بهية » أحد المحامين للدفاع عنه . إنها أحداث من الواقع أضفى عليها الخيال الشعبى صوراً من جمال الفن وبهائه فأنجذبت إليه مشاعر الناس ، إنها أغنية شعبية ، وقصة أو خيال درامى امتزج فيه الفن بالواقع الاجتماعى ،

فصار شيئاً رائعاً يجمع بين الرمز والحدث ، فى إطار من عادات وتقاليد قطاع كبير من مجتمعنا ، بموروثاته . وهى أغنية جماعية بالمعنى الشامل للجماعية حيث لا يظهر فيها دور الفرد واضحاً .. بل لا يستطيع أن يؤديها فرد بمفرده دون أن تفقد نبضها المتعاقب والمتتابع الذى يعبر عن الرؤية الشاعرة للوجدان الجمعى للمجتمع المصرى .. تقول الاغنية :

« عبَّادى يا واد عبَّادى  
كرباجك فى الهجين  
واللى يعانى العبادى ( يعانى أى يتصدى )  
يعيش عمره حزين  
يا وابور الساعة اتناشر  
يا مجبل على الصعيد ( مجبل أى متجه جنوباً إلى الوجه القبلى )  
يا وابور الساعة اتناشر  
يا بو عجل حديد  
سلم لى عالست بهية  
ال حبت ياسين

جتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين  
قتلوه السودانية ولاسمعتش له دليل  
وياسين غرقان فى دمه  
خايف منه الحكيم »

نعم ياسين قُتل ، ولا يُعرف بالضبط من قتله ، فليس هناك دليل يدل على ذلك .. بل لا يعرف الفنان الشعبى ( صاحب النص المجهول ) من القاتل .. أو يعرف ولا يريد أن يقول شيئاً كمادة أهل الصعيد .. وياسين ، وهو قتيلى لا قدرة له ، له سطوته .. حتى الحكيم ( الطبيب الشرعى ) الذى تعود على رؤية القتل خاف من ياسين القتيلى . وهى صورة توضح مدى ما كان يتمتع به ياسين من هيبة و سطوة .. ولكن هناك محكمة تحقق ، وتحكم . ويلاحظ فى النص أن القاف تقلب جيما كما هو شائع فى لهجة أهل الصعيد ويستوفى المؤدى نصه فيقول :

« حقق يا قاضى النيابة  
ع الى قتل ياسين  
مانكنشى زهقان يا حبيى  
من ال عليهم شاهدين  
وبهية فى المحاكم شدت واحد وكيل  
واحكم يا قاضى النيابة  
قدامك مظالم  
طنجر الطربوش على ناحية ( عوج الطربوش )  
وحكم بأربع سنين  
سنتين فى السجن العالى ( سجن القلعة سابقاً )

وسنتين في الزنازين  
وعد ومكتوب على  
ومسطر عالجين »

وهكذا يعتمد الفنان الشعبى إلى تأكيد مثل سائر ، أو حكمة شائعة ، ييرر بها الحدث الذى مر به . وهو أمر شائع فى المواويل ، وكان الأمر الذى حدث له لا دخل له فيه ، وكل ما مر به هو قدر مكتوب على الجبين ، لا قدرة له على الخروج من دائرته ، وهو أمر يفوق إرادته . ثم ينتقل الفنان الشعبى فى رقة وحساسية ، ليخرج من قتامة الموقف والقتل والسجن إلى رفاهية الشعور ورهافة الإحساس ، حتى وإن استخدم ألفاظاً ذات دلالة قاسية « كالرصاص » فهو ينجو من الموت ليقع قتيلاً من كحل العين .. فيقول على لسان البطل الغامض فى النص .

« نفدت من الرصاصة

وصابنى كحل العين

عطشان يا صبايا دلونى عالسبيل »

فيكون الرد من الهوى الغائب يوجهه إلى بدهية من بدهيات الحياة .. بما يحمل اللفظ من دلالة ورمز العشق الجسدى .

« السبيل اهو قدامك

واذُخل يا جميل » ( أى ادخل بهدوء دون أن يراك أحد )

ويستكمل المؤدى الحوار مع الغائب وهو ما تتميز به الغنائيات القصصية من حديث عن الغائب والحوار معه .

« وأنا كل ما أقول التوبة يارب

ترمينى المقادير .. »

فهو عاشق .. لا يستطيع الحياة بغير عشق الحياة نفسها .. ، وهو يعرف أنه قد يستطيع الهروب من الرصاص ( القتل ) ، ولكنه لا يستطيع الفكك من كحل العين .. ولأنه عاشق يحمل إلى معشوقته هدية وجوده .. فيقول النص برمزيتة .

« يا بتاع اليوستفندى

ما تقولى العشرة بكام

العشرة بنص ريال يا حبيبى

عشان بولت وحياة

وشريت البحر كله

لم طغالى نار

عشطان يا صبايا دلونى عالسبيل »

وهنا يكون لفظ «عشطان» قلباً وتصحيفا للفظ «عطشان» .

وتتنوع النصوص لهذا النص وتتغير ما بين بحرى وقبلى .. وبين مؤدٍ ومؤدٍ آخر .. ولكنها ، كلها ، تسجل حدثاً مترابطاً ، له جوانبه القصصية ، عن قصة حب لم تكتمل ، وموقف



إنسان يتردد بين ما يريد وبين ما هو مسطور على الجبين .. صراعه مع نفسه يفوق صراعه مع المحكوم عليه به . وهو يبحث عن شيء .. « عطشان » رغم السبيل الذى بلا قيود أمامه ، ولكن يتردد فى الشرب منه لأنه شرب البحر كله ( أى ماء النيل كله وهو رمز للعشق المادى ) ولم يطفئ له ذلك كله ظمأ روحه لمن يهوى . ولن تكون دولت أو حياة ، رمز الغوازى وغيرهن من الغانيات ، بديلاً عن يهوى .

ويمتاز هذا النوع من الغناء القصصى ونظيره العالمى من فنون الغناء القصصى ( البالاد ) بالحديث عن الحدث الغائب والبطل الغائب وبالضمير الغائب . فلا توجد مخاطبة مباشرة فى الخطاب المرسل .. ولا فى السرد القصصى .. فكل ما فى النصوص هو حديث عن « هو » و « هو » من « ؟ .. لا نعرف .. وعن حدث يحمل عناصر من التصور الاجتماعى للحياة ، برمزية تكشف فى نفس الوقت عن الانسان .. الانسان الحائر بين تحقيق ما يريد وعجز إرادته عن تحقيق ذلك .. وهو موقف ماساوى يعايشه أو عايشه الإنسان منذ لحظة وجوده ، ولكن كل ذلك يخضع أيضاً فى النهاية لتجربة الإنسان أى إنسان .. فى الحياة والوجود !! ، وكما يقول الشاعر الشعبى مستخدماً صفات السبع فى وصف صاحبه أو بالاحرى ذاته فيقول :

« السبع لو غاب له غابات حاميتها  
وإن شح فى الأشد بياكل لحاميتها  
لأوا الكلاب بعضهم وكان الحمق ماليا  
قالوا غدا نكتف السبع بست حبال على الأبراش  
حلف السبع ما يقول للكلاب حاس ( أى لن ينطق بأى لفظ )  
شموا الكلاب الخبر دخلت محاميتها  
فالسبع لو غاب له غابات حاميتها »

كما يستعير الفنان الشعبى صفة الطبيب كناية عن محبوبه فيقول ، مع ملاحظة قلب القاف إلى جيم :

« آه لو كانت قولة آه تبرى علتى وأطيب  
لأبات أقول آه يا ربح الحبايب طيب  
قالوا نجيب لك مداوى قلت أمر عجيب  
تجيبوا لى مداوى وأنا فى الأصل طيب  
يا ناس رشوا الدوا للجرح أهو بيطيب  
أنا لما ابتليت م العيا والمرهم خلص منى  
أهلى فاتونى وقالو مبتلى وغريب » .

وأيضاً على نمط الموال السبعواوى فى الشكوى والائين .. الموال الذى يقول :

أكايذ الصبر وجروحي عليا فجر  
أنا خايف أقول آه ساكنين العوازل فجر ( فى جوارى )

آه لو أتانى طبييى بالدوا فى الفجر  
 إلا كوانى على ضلوعى ثلاث كيات  
 وجرحى اللثيم اتسع بعد الثلاث كيات  
 أمزّم الجرح إذا خصمى اللثيم على فات  
 يجد لى أوقات أبكى من العشا للفجر  
 كما يقول موال آخر يعبر عن ألم الفراق :  
 « لعبت ياسوس فى البنق وخشب الزان  
 ويحت بالسر والى كان مغطى بان  
 لما لقيتك مصاحب لى فلان وفلان  
 تركت حبلك على ظهرك وسبتك  
 يا عيش بلا ملح ياريت الرفق ما كان » .  
 وأشد الفراق هو فراق الموت .. وتبكى أم تكلّى إبنها فتقول :  
 « اسم الله عليك من قرصة الدودة  
 إيدك يا عقلى ورجلك فى القبر ممدودة »  
 تقول أيضاً :  
 « لو كان هم واحد كنت رؤقتلو بالى  
 إلا تلاته غيروا احوالى  
 هم جوانى ، وهم برانى  
 وهّم غالباب يستنانى »  
 ومن أغانى السمر التى تؤدى بمصاحبة آلة السمسمية يؤديها فرد ومعه مجموعة من  
 المرددين أغنية :  
 « متى ياكرام الحى عينى تراكمو  
 واسمع من تلك الديار نداكمو  
 أمزّم على الأبواب عن غير حاجة  
 لعلى اراكمو أو أرى من يراكمو  
 دعانى الهوى لما تملك مهجتى  
 ياليتى لما دعانى دعاكمو  
 سقانى الهوى كاساً من الحب صافيا  
 وياليتى لما سقانى سقاكمو  
 خدونى عبد عبد لعبدكمو  
 مملوكمو من بيعكم لشراكمو  
 أنا عبدكم مادمت حيا وياقيا  
 وإن شحت الاموال روحى فداكمو » .

هذا اللون من الغناء يذكرنا بفنون الموشحات . ومن الماويل التى تغنى بها الفنان  
 الشعبى يوسف شتا ، أحد الفنانين المبدعين والمجيدى لفن الموال ، من الماويل التى



جمعناها الموال الذى يتحدث عن القيم الاخلاقية فيقول :

« من عادة المرء مش ممكن يعادى جميل  
والبكر لو كان صغير ميشلش حمل جميل ( جمل )  
والحر مهما افتقر مايضيعشى عنده جميل  
كتير يفرك تشوف الغش فى هدومه  
إنما الراجل العال لفظه على العدا مالح ( مليح )  
وسيبك من اللى تشوف الخلق فى هدومه ( فيه نموا )  
الخلق صنفين فيهم خايب وفيه مالح

وطبعاً الكرم فيه ورده وفى هدومه ( فيه دومة )  
ومعاند الأرض فيها الحلو والمالح  
أبو عقل جوهر إذا اتكلم كلام انجل ( انقال أى تناقل )  
والراجل السبع خلف من المقام انجل  
وشجاعة القلب فى الزنقة تنجل نجل ( تنقل نقلاً )  
ونباهة العقل لها ميزة ورأى جميل »

وبهذا يختم الفنان الموال ذا الثلاثة عشر بيتاً بقافية الثلاثة أبيات الاولى ويتضمن الختام  
حكمة وموعظة ، وهو نمط شائع فى فن الموال وبخاصة فى المواويل المربعة .. مثل :

« إن جار عليك الزمان يابن الكرام طاطى  
وعف نفسك ولا تمشيش ورا الواطى  
واستقنم من الصبر حين تطلع من الواطى  
وإن سبك الندل ماترئش عليه واطى  
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه ..  
بيت الحرام شين من دون البيوت واطى »  
وأيضاً :

« البين عطانى بلاوى زود امراضى  
مرعوب منها قوى دخلاشى فى مرادى ( لم تدخل فيما أريد )  
القلب قالى زمانك سد مش راضى  
تنتنى أبكى لما جفن العين صب منه الدم ( تنتنى — ظللت )  
ورضيت بالهم وبى الهم مش راضى .. »

هذا الموال الخماسى الأعرج يقابله موال أعرج يقول :

« يا سابى الضعن بالمحبيب على مهلك  
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك  
هو الدلال صنعتك ولأ على مهلك  
يا قاتلى ارتاح واقتلنى على مهلك  
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه  
بحر الغرام سم ومبنى على مهلك » .

وأختم حديثي هذا ، الذى طال إلى حد ما ، بعرض موال قصصى رواه الفنان الشعبى يوسف شتا الذى يعتبر « ريس فن » ، ومن خيرة من يجيدون هذا الفن . وقد روى لى هذا الموال خلال تلك الفترة التى ركز فيها مركز الفنون الشعبية جهوده على جمع وتسجيل فنون الغناء الشعبى المصرى فى عام ١٩٦٣ . والقصة التى يرويها الموال هى قصة سالمة ، فتاة عربية ، تتصف بكل شمائل الفتاة العربية ، من شهامة وكبرياء .. وجمال وفضيلة .. وسلمان . وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الاعرابى وكرمه وحفظه للجميل .. واخلاصه لمن أحسن إليه ، وصفحه عمن أساء إليه .

والموال يحمل اسم « سالمة وسلمان » ، وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما ، ثم يظهر فى سياق الأحداث « غلاب » وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته ، ولا يركز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم .. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه .

ومن خلال أحداث الموال نلاحظ كيف تتكتم سالمة سر حبها لسلمان فى قلبها ، وتعلو بهذا الحب العذرى إلى مرتبة الأخوة .. وكيف يحفظ سلمان جميل سالمة حين عادته ورعته فى مرضه . حيث لا أحد بجانبه سوى أمه العجوز .. ويتطور الوفاء من جانب سلمان إلى حب جميل .. فى حين نجد غلاب لا يعرف الوفاء ، ويحقد عليهما ، وينتهاز فرصة مرض سلمان ليحاول قهره .. ويستغل ضعف سالمة ليحاول السيطرة عليها ، ولكن إيمان سالمة بقيمتها الأخلاقية ، ووفاء سلمان لسالمة يكونان الباعث الحقيقى لانتصار سالمة على سلطان غلاب وقهره .. فلا ماله أو قوته يستطيعان حمايته من إنتصار الفضيلة والوفاء عليه .

ويبدأ الموال القصصى كما يروييه يوسف شتا .. غناء وسرداً شعرياً ونثراً منغماً ملتزماً بقواعد وفنون الموال .. فيبدأ بثلاثة أبيات هما فرش الموال فيقول :

(١) « عيني رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول  
نصبوا الخيام فى الملا سكنوا الجبال على طول  
وثوب الكرامة عليهم عرضها على طول » .

وينتقل بعد ذلك إلى قولة جديدة يقول فيها :

(٢) « اسمع لحادثة جرت والخلق سمعتها  
والناس عليها جرت وكثير سمعتها  
خلت دموى جرت والعين سمعتها » ( سمعتها )

إذن الموال له بقية .. فموضوعه لم يكتمل حتى يقفل بالببيت السابع فيرد بقولة جديدة يقول فيها :

« وكل ذنب بقدر لما القضى رسمال  
والهلس مايمش لو عندك خِزَن رسمال



فيه ناس حداها المروءة والشرف رسمال  
أهل الادب والكمال يَنْحَبِّ سمعتها » .

فنجده هنا قفل بقافية البيت الذى ذكر فيه أول الحديث . أى أنه بدأ بثلاثة أبيات لم  
ينها ولم يقفلها فهو قد « فرش » ولم يغط ما فرش . ثم بدأ بثلاثة أبيات آخر ولم ينه  
الموال ، بل أُرِدِف تلك الابيات بثلاثة غيرها . ومعنى ذلك أن الموال الاول لم ينته وظل البيت  
الرابع بقافية ( على طول ) محبوساً فى ذهن الراوى .  
أما الموال الثانى السبعابوى فقد إنتهى بقافية « سمعتها » .

أعود إلى كلماته السابقة « رسمال » التى يشرحها أو بتعبير الفنانين الشعبيين  
« يُظهرها » فالكلام « المغطى » بالتورية أو « المقفول » غير الواضح ، يظهره المغنى  
للسامعين فمثلاً « لما القضا رسمال » ، أى رسى ومال .. أى حينما حان القضاء رسى عليه  
ومال أى لم يكن فى مقدوره الفكك منه .. أما البيت الثانى خزن رسمال فالمعنى واضح ، أما  
فى البيت الثالث فتحمل مقارنة بين خزن المال والشرف .. فالفضيلة أقوى من خزن المال ..  
فكل كلمة يصوغها الفنان الشعبى فى مواويله لها معنى ودلالة ورمز ووظيفة ، وهكذا ظلت  
قافية الثلاثة أبيات الاولى ( على طول ) لم يكملها بالبيت الرابع الذى سيرد فى ختام هذا  
الموال القصصى ، حينما يقول « وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول » .. ومن هنا نبدأ  
فى استكمال ما سبق أن ذكرناه لنسمع موال سألمة وسلمان :

فيقول الفنان الشعبى يوسف شتا :

( ٣ ) « يا سامع الدور اسمع للكلام ممالك ( أى ممالك وبهمك )  
على بنت أبوها فقير كان للغنى ممالك ( كان مالكا للغة )  
عرب تصون عرضهم وفى طبعهم ممالك ( متملكين )  
البنات سألمة وطالعة فى الجمال سالم ( تزداد جمالاً سوياً )  
لها أب عربى واسمه فى الرجال سالم  
راحوا لها خطاب كتير على أصلها سالم ( سألوا )  
والحب ظالم وضيع فى الهوا ممالك »

( ٤ ) « سألمة تروح بالغنم بره الخلا ترعى »  
« ومحافضة على العرض عينها للشرف ترعى »  
« ويحر الكرم فى العرب متقدروش ترعى » ( ترعى أى كثيراً )  
« لو شافها سبع الفلا على حسننها مقدار » ( ما يقدر )  
« وكل شىء له سبب واللى انكتبها مقدار » ( مقدار معنى مقدر من قبل )  
« حزامها عالوسط زادها فى الجمال مقدار » ( الحزام يستخدم للكناية عن صيانة  
الشرف )

( ٥ ) « والحب له نار فى قلب العاشقين ترعى » . لاحظنا أنه فى الموال ( ٢ ) حدثنا عن  
مضمون القصة وفى الموال ( ٣ ) حدد لنا أصل البنت وفى الموال ( ٤ ) أخذ يوضح  
بعض شخصية البنت بطلة القصة .. ثم يستمر فيقول .

(٦) « يومأتى تطلع وتلبس من الحرير طيب »  
« تودى غنمها فى وادى والنسيم طيب »  
« لها عقد مفرد ورمال النهود طيب »  
( العقد المفرد رمز يوضح لنا أنها جميلة الرقبة عريضة الكتفين شامخة برأسها  
وصدرها .. فالعقد مفرد على صدرها وأنها مكتملة الانوثة ) .  
« شافت عليل فى الجبل بيضج من ناره »  
« ييكى ويثنى ودمع العين من ناره »  
« قامت راحت له وهيا فى نار من ناره »  
« قعدت فى جاره وقالت يا عليل طيب »

(٧) « شوف قلبها رقى للمسكين من حاله »  
« وعاوزه تصرف فى بحر الهم من حاله » ( مما حل به )  
« وعقله كان غاب مفيش أحباب من حاله » ( من حوله )  
« غير أم جنبه تأنس وحدته بالليل » ( تصوير لعاطفة الأمومة )  
« مسكين راحت صحته من علته بالليل »  
« ودمعته عوم من فوق الهدوم بالليل » ( مبتله )  
« وإن مشتكاكش العليل بئيان من حاله » ( وإن لم يشتك المريض فحالته واضحة )

« وهكذا من خلال شخصية البطلة بدأت تظهر شخصية البطل الذى سيحدثنا عنه فيما  
يلى :

(٨) « كان العليل اسمه سلمان الجريح تعبان » ( تعب بان )  
« من وجده بينوح ومش عاوز ييوح تعبان » ( من التعب بيئن )  
« ولافيش معاه مال ودايم فى إنشغال تعبان »  
« ليله نهاره وهو فى المرض دايم »  
« صايم عن الزاد ومجروح الفؤاد دايم » ( دامى )  
« ماهواش فى وعيه ويعلم به كريم دايم »  
« عا الفرش نايم ومن تقل العيا تعبان » ( تعب فبان )

(٩) « قامت جابتله لبن سالة وتمر عليه » ( لبن وعليه تمر )  
« تسقيه وهوا عليل نايم وتمر عليه » ( تزوره )  
« وشربة الماء من إيدها بتمر عليه » ( بتمرى عليه )  
« ولا حد من الال جاره من أبوه وعوم » ( أعوام )  
« عالفرش بيئن له مدة سنين وعوم » ( أعوام )  
« وسالة تبكى عشانه ودمع عينها عوم »  
« وبقت تروح كل يوم عنده تمر عليه »

وهكذا تحدثت الشخصيات الرئيسية فى القصة ..



- ( ١٠ ) « حنسيب سلمان ودمع العين يجراه » ( يسيل له )  
« والوقت جابله كتاب الفكر يجراه » ( يقرأ له )  
« وغير سألته محدش كان يجراه » ( يقرب له )  
« زاده مايحلاش ونايم عالغراش بيقين »  
« وكل شيء له سبب يا أهل العجب بيقين » ( بقانون )  
« واللى انكتب عالجبين للعبد يجراه » ( يصير له )

وهكذا ظهرت شخصية البطل .. ولكن أحداث القصة لم تظهر بعد .. لان البطلة نفسها اختفت بعد ظهور البطل ، ولذلك نبهنا الراوى إلى أننا سنترك سلمان الآن ثم نعود إليه مرة أخرى لنتبين باقى أحداث القصة من خلال شخصية البطلة .. ويبدأ الفنان الشعبى فيذكرنا بالبطلة . وهنا تظهر البراعة فى تحديد المواقف الدرامية لشخص هذا العمل الفنى .

- ( ١١ ) « احنا عرفنا أن سألته بالغنم سرحه »  
« عربية حره ودايماً فى الكلام سرحه » ( صريحه )  
« وشجرة الجد تطلع فى العرب سرحه » ( ممتدة )  
« إلا وفارس أتى من جواده طب » ( حضر )  
« شاف الجمال إنشرح باله وخاطره طب » ( طاب أى إنشرح )  
« قال لها شربة الماء من إيدك لجرحى طب » ( يطيب )  
« والفكر فى الحب بيخلى العقول سرحه »

- ( ١٢ ) « وهى تحت الشجر قاعده عشان ترتاح »  
« وساعة الظهر سألته من الشقى ترتاح »  
« وفيها نخوه عرب مطمئه ترتاح »  
« الفارس إلى أتى منها طلب ميه » ( ماء )  
« وقال جمالك عجب ولا توصفوش ميه » ( أى لا يقدر على وصفه مائة فارس )  
« وعيونك السود ترمى من الاسود ميه » ( ترمى — أى تقتل )  
« ونظرتك يا حبيبه للقلوب ترتاح »

- ( ١٣ ) « وقعد على الأرض لا فرشاه ولا كلمه » ( لم ترحب به كمادة العرب فتفرش له الحرام )

« والحب له وهم ضربة سهم ولا كلمه » ( ولا كل )  
« بأنادى على السوء لك تويه ولا كلمه » ( ولم تقدم له أكل أو ماء كمادة العرب فى الترحيب بالضيوف .. أى أنه شخص غير مرغوب فيه ) .  
« وقال لها قول وكان مشغول فى جمالها »  
« وشاورها فى الحال يجيب لها مال فى جمالها »  
« وهيا ساكته وسكات البنت فى جمالها »  
« قعده فى حالها متكلمتش ولا كلمه »

وهكذا نجد في ( ١٢ ) الفنان الشعبي حدد بدء حديث الفارس بطلب شربة ماء ، ولكن لأنها تبينت من طلبه عدم الصديق ، لم تقدم له الماء في حين قدمت للعليل الماء واللبن والتمر .. وقبل أن يذكر هذه الحادثة مهد لها بأنها في عملها مستمرة ، أى أن رعايتها للعليل كان واجباً تحتمة الشهامة العربية .. فهي تعتنى بالعليل كواجب أخلاقى .. هذه الشخصية الإيجابية السوية هى التى جعلتها أيضاً ترفض أن تجيب للفارس طلبه .. ملتزمة أيضاً بالقيم العربية ، فلم تقدم الفرش للضيف ليجلس عليه ولم تنطق بكلمة .. كما صور في الوقت نفسه شخصية الفارس بأنه لا يحترم القيم العربية .. وفي لمحة سريعة أشار إلى أنه غنى ، يظن المال يستطيع شراء هذه الفتاة .. « وشاورها في الحال يجيب لها مال في جمالها » ثم يصور بعد ذلك شخصية هذا الفارس من خلال حديثه الذى يقول فيه .

( ١٤ ) « قام قال لها اسمك إيه يا بنت دلينى »  
« وطمنينى سكاتك صعب دلينى » ( دلينى أى تساهلى )  
« وفي جنة الحب جوا القلب دلينى » ( نلنى الحب )  
« أنا اسمى غلاب ورب العرش سوانى »  
« ولهيب غرامك على الجنين سوانى »  
« قلب عليه حجر يا بنت سوانى » ( حجر سوانى أى حجر بازلت من أسوان )  
« حبك كوانى بلاش التقل دلينى »

( ١٥ ) « قالت له سالمة وقصدك إيه متملش »  
« يا جاي طمعان في عرض الناس متملش »  
« أبو قلب عميان من الايمان متملش » ( لم يمتلىء )  
« طلبت ميه سقيتك والجميل حالى »  
« فهمت قصدك روح أبعد عننا حالى » ( حالا )  
« اذهب لحالك وخلينى هنا في حالى »  
« والعرض غالى وينت الاصل متملشى » .

ففى هذه الابيات يبلغ الحوار روعته .. هو يياهى بقوته .. وهى تصده بحكمة المجتمع الشائعة . « العرض غالى وينت الاصل ماتملش » ، ولكن هل الطامع يقنع .. وهل الارعن يتبين سوء موقفه .. لا بل يستمر الموالم في سرد حالة هذا الفارس الذى أعماه ماله وضلته قوته .. فيحكى المؤدى باقى القصة قائلاً :

( ١٦ ) « بقى كل يوم في الميعاد رايع مكان ساله »  
« ناوى على السوء ومكنش الضمير ساله » ( سليم )  
« يفوت يسلم ولا تردش عليه ساله » ( سلام )  
« مغرور وطمعان وأمله تكلمه نويه »  
« من شدة الغيظ ييات يقرش على نويه » ( يعض على نابيه )  
« معجب بنفسه وطالب وصلها نويه » ( مرة )  
« لكن بنت العروية من العيوب ساله »

ولكن ما موقف سلمان ؟ .. لقد استطرد الموالم فى وصف الموقف القائم بين سامة والفارس .. لا .. لقد تنبه الفنان نفسه لذلك فىقول وكأنه ينبه إلى أنه منتبه لهذا الاستطراد قائلاً :

- (١٧) « حنرد ثانى لسلمان العللى عىنه »  
« وسامه بتروح مقطعتش الوداد عىنه » ( عنه )  
« تقعد تسلىه وبتساعده على عىنه » ( عنائه )  
« صعبان عليها قوى اكمن العىا طالبه » ( طال به )  
« اكنه كان دىن علىه وجه الزمان طالبه » ( طالبه به )  
« وسامة داىماً بتقضى عالعىون طلبه »  
« شافها جنبه وقام فتح عىنه »

- (١٨) « سلمان فى الوقت دا قرب يطىب حبه »  
« من بعد ما كان نايم عالفراش حبه »  
« والصبر طىب قوى ىلى يدوق حبه »  
« والعسر فىه ىسر داىماً والهنا فىما بعد »  
« وسامة فرحت وحتشوف النعم فىما بعد »  
« واللى انكتب على الجبىن راح تنظره فىما بعد »  
« عىنهم فى عىن بعض ولكن القلوب حبه »

وهكذا بدأ الفنان يقدم للدور الإيجابى الذى سىقوم به سلمان — بعد أن كان طيلة هذا الجزء من القصة سلبيًا — رجل مريض لا حول ولا قوة له ، لا ىشعر باى شىء فى الحىاة غىر وجود أمه وسامة .. فنبه إلى أنه بدأ ىتماثل للشفاء ولا بد أن سىكون له موقف أمام غلاب . ولكن ماذا ىفعل غلاب الآن أمام صد سامة له ؟ .. وماذا ستفعل سامة ؟ .. ثم ما موقف سلمان من سامة وغلاب ؟ .. هذه المواقف التى تشكل السىاق الدرامى للنص كىف سىشكل الفنان الشعبى بناءها الفنى ؟ .. ىقول الفنان الشعبى :

- (١٩) « وسامه بتروح ىوماتى فى الصبام عنده »  
« وتجبى لجرحه دوا عشب الجبل عنده »  
« وحس سلمان بها من ودها عنده »  
« نرجع لغلاب سنار البعاد صاده »  
« بىحب سامة وسامه قلبها صاده » ( قلبها رافض له )  
« شرك الهوا وقَّعه ورمش العىون صاده »  
« حرق فؤاده وسلطان الغرام عنده »

- (٢٠) « وراح فى ىوم عند سامة والهوا مالىه »  
« لقاها عند العللى وفى قلبها ما لىه » ( ماىل له )  
« وللى ىكون له حبىب ىصرف علىه ما لىه » ( ىصرف علىه ما له )  
« قام قال لها ىبه بىجبىك هنا لامها » ( عاتبها )



« مش عيب تحبى عليل وعلى الجميل لامها »  
« زود عليها إنشغال البال والامها »  
« ضربه برجله أمامها والغضب ما ليه »

وهكذا يصوغ الموالم موقف اللقاء بين أفراد القصة سأل وسلمان وغلاب .. ويعبر عن نزعة غلاب الشريرة بأنه « على الجميل لامها » .. وبأنه يضرب جريح لا يستطيع المقاومة .. ولكن ماذا فعلت سأل ؟ .

( ٢١ ) « قالت له دا عليل وتضرب فيه مش عافيه »  
« وجاى تهينى وعطفى عليه مش عافيه »  
« والفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »  
« ملكش دعوه بينا امشى وروح إنسان » ( إنسانا )  
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا انسان »  
« وأنا بكرهك مش بحبك وأنت مش إنسان »  
« والحب يا جبان بالاحساس مش بالعافيه »

فى هذه الابيات نجد أن الصياغة الفنية للموالم قد ضعفت لأن الفنان أراد أن يلقي بموعظه خطابية للسامع محاولاً فرضها فى صياغ القصة مثل :  
« الفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »  
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا انسان »  
« الحب بالاحساس مش بالعافية »  
ولكى يبين الفنان قيمة هذه الكلمات وأثرها حتى فى الجبان نجده يصوغ باقى القصة بأن غلاب مشى وتركهم ..

( ٢٢ ) « مشى وسابها وقال لابد لى عنها »  
« وأراد يعمل مكيدة فى نيته عنها »  
« حيموت من الفيظ وساله بتسحره عنها » ( عينها )  
« من لى جرى له شرد عقله خلاص منه »  
« عليل ومجروح وعاوز ينتقم منه »  
« وقال ساله ضرورى تنحرم منه »  
« يا ابعدا عنه يا اما ابعده عنها »

وهكذا يتحدد نوع الصراع بين غلاب وسلمان .. الشرير الذى يريد أن يحقق ضرراً بآخر .. يفترض أنه غريمه فى حبه .

غلاب يريد الفوز بسأل الذى يتوهم أنها تحب سلمان ..  
( ٢٣ ) « وبعد ذلك قعد كام يوم مايبانشى » ( لا يظهر )

« وكاتم اللى فى ضميره مايبانشى » ( لايبين عنه )  
« ومن أسس الشر عند الخير ماينهنشى »

« راح عند سلمان وعيونه تطق شرار »  
« شيطانه وزه ومن غله في قلبه شرار » ( شر واضح )  
« بالليل سرق العليل ومعاها رجال أشرار »  
« وجوه الجبل في مغار خباه مايينشى » ( اختفى )  
وهنا نجد العنصر الأساسى فى قصة أيوب وناعسة يتبدل ويظهر عنصر مغاير آخر .. كما تظهر أم سلمان وان كانت كام عجوز لاحول لها ولاقوة .

ويستطرد الفنان الشعبى فى تقديم صورة جديدة لحدث جديد وربود فعل جديدة لسالمة ، تتوافق مع ما قام به غلاب من فعل عدوانى .. ويستمر الفنان الشعبى فى صياغة حوار الشاعرى بين شخصيات القصة ، فى سياق درامى ، يتميز بالانتقال من صورة إلى صورة ، ومن موقف لكل شخصية إلى موقف آخر ، تبعاً لتغير الحدث نفسه ، تلعب فيه الكلمة بصياغتها البلاغية الشعبية دوراً أساسياً فى تحقيق بنية العمل كنص درامى شعبى شعرى ، لا يقوم فيه الراوى برواية ما حدث فحسب ، ولكن بإصدار الحكم بين حين وآخر — من خلال الحكمة الشعبية — على أبطال الحدث نفسه . فبعد أن اختطفه غلاب ورجاله وأخفوه فى المغارة حدث الآتى :

( ٢٤ ) « كانت أم سلمان معاه دايماً ما بتفرقوش » ( لا تفارقه )  
« ودمعة العين على خده ما بتفرقوش »  
« وسالمه فى باله وصورتها ما بتفرقوش »  
« ليله نهاره معاه أفكار وهميه » ( وهموم )  
« لاصحة عنده ولا فيه عزم ولا همية » ( همة )  
« غير البكا والنواح ودموع وهمية » ( مئات الهوم )  
« لكن العناية الإلهية ما بتفرقوش »

( ٢٥ ) « تانى يوم سالمه راحت عند العليل تانى »  
« واخداله شىء من اللبن فيه التمر تانى »  
« لما مالتقوش بكت والدموع تانى »  
« قالت ، يابختى المشوم يفرق الاحباب »  
« جيئنا بنسأل على أحبا من الاحباب »  
« بتحسبه انه مات ولا عاد لهاش أحباب »  
« قابلهها غلاب وقال مش حتشوفيه تانى »

( ٢٦ ) « قالت له يا غلاب ظنك خاب من أهلك » ( من قبل )  
« يا ظلى الشقاوة واخدها ورث من أهلك » ( اب لك )  
« مهما تعمل كتير ملاعيب من أهلك » ( لن تقبل منك )  
« أصل الشيطان اللعين دايماً عليك غلاب »  
« لا مروءة عندك ولا نخوة عرب غلاب »  
« وان كنت فاكر تعيش عمرك شقى غلاب »  
« الدهر كداب ويهدل ناس من أهلك »

(٢٧) « قام قال يا سالمه اسكتى ما تزوديش غالى »

« حبل من النار ودمى من المزار غالى »

« ان جُدتى بالوصل حدُّ يكى الثمن غالى »

« قالت له يا غلاب فتح للحلال عيان » ( فتح عينيك للحلال )

« لحسن يجيك يوم ما تلقى للحمول عيان » ( من يعينك على الشدة )

« الهلس بطال وصحبه بالدنس عيان »

« والعرض منصان وأصله عندنا غالى »

وهكذا يكرر الفنان الشعبى قيم المجتمع ويؤكد على قيمة الشرف ، فالشرف غالى .. وتمضى القصة تواصل سرد الاحداث فى مجموعة أخرى من المواويل السبعائى التى تظهر فيها براعة الفنان فى القوافى ( المقفولة ) ، التى تتكون من كلمات ذات تورية ، او إدماج كلمتين فى كلمة واحدة تغلق على السامع المتعجل فهمها .. ولكن إعمال الفكر فى تأمل النص المسموع ، يكشف ويظهر المعنى المقصود . وبعد الحوار الحاسم من سألته يتركها غلاب وهو يتوعددها .

(٢٨) « مشى وسابها حبيقاله كلام ينعاد »

« نرجع لسلمان الى دمه عالخدود ينعاد »

« ويحر الهموم صعب دايماً على الضعيف ينعاد »

« ليله نهاره مغيث أحباب غير همه »

« تطلب من الله ويرفع للسما همه »

« الوحدة ويا المرض دول زودوا همه »

« وتدعى له أمه أن زمنه بالصبا ينعاد »

(٢٩) « وسالمه تطلع تدور فى سلمانها »

« وعاوزة تعرف مكانه فى سلمانها »

« عشان تشوفه وترمى عليه سلمانها » ( سلامها )

« خايقة يكون مات ولا يصطاده داب » ( داب اى تعبان )

« غلاب سبب البلاوى والفساد دابو » ( دأبه )

« المهجة والقلب من طول البعاد دابوا »

« ومن غيابه بكت والدمع سال منها »

(٣٠) « مدة طويلة على دا الحال من بدرى »

« واستعوضت رينا فى سلمان من بدرى »

« مصايب الدهر لسه كتير من بدرى »

« وتوب الاسى لبيسته من فوق البدن سايب »

« ونمعه كل يوم ونازل كل يوم سايب »

« والدهر خوان وسهمه بالفراق سايب » ( صائب )

« خد الحبايب ومال البخت من بدرى »



بهذا السيناريو يصور حالة الأسى والحيرة التى تمر بها سامة . ويستمر الفنان الشعبى فى تحديد معالم سياقه الدرامى للأحداث ، بنفس نسقه الشعرى ، ونظمه الشاعرى ، فينتقل بنا إلى موقف آخر ليتصاعد الصراع بين سامة وغلاب ، تمهيدا لصراع آخر حتى بين غلاب وسلمان . فيخبرنا عن أنها :

(٣١) « وهيا ماشية سرحه بالغنم شالها »  
« ولا تعلم ان القضا مخبى كتير شالها »  
« عربية متحشمة ومبيضة شالها » ( أى لم يمسهها دنس ، وبياض الشال هو رمز للتعبير عن ذلك )  
« الا وشافت غُبار بينه وبينها مال »  
« اتاريه غلاب جه قُرب عليها مال »  
« سحب عليها السلاح فيده تسبب المال »  
« وخطفها فى الحال ومن فوق الجواد شالها »

(٣٢) « لما مشى وطار بيها فوق الجواد جارها » ( جرها )  
« عمّاله تصرخ ولا تلقى مجير جارها »  
« مكتوب مقدر عليها والنصيب جارها » ( جار عليها أى ظلمها )  
« ودخل بيها دار مبنى حصار حواليتها »  
« أتاريه طمعان يفوز بالوصل حواليتها »  
« وسالمه وحيدة ولا فيش ناس حواليتها »  
« والفكر زايد عليها والدموع جارها » ( جارية على خدها )

(٣٣) « قال يا سامة تعالى قريى شرفى » ( شرفى )  
« انا بحبك ودمعى من العيون شرفى »  
« خلى بالك أنا فارس عظيم شرفى »  
« بقالى مدة أريدك والفؤاد مجروح »  
« حبك كوانى وخلانى بقيت مجروح »  
« قالت له دا بعدك وأحسن لك تموت مجروح »  
« وان طلعت الروح عمرى لم أبيع شرفى »

(٣٤) « قام قال يا سامة بهذا التقل لم أرضى » ( لن أرضى )  
« وخلى بالك أنا بالعند لم أرضى »  
« دنا بريدك وغيرك ناس لم أرضى »  
« قالت يا غلاب عنيه من البكا حزنه »  
« والموت أهون وأحسن لى ما اكون حزنه »  
« دحنا عرب والمرؤة والشرف حزنه » ( بمعنى حد حياتنا )  
« وان اديتنى خزنة فى هتك العرض لم أرضى »

(٣٥) « اخزى شيطانك وراك بالشر سيئنى »  
« دا العرض غالى وانا ظهرت سيئنى »  
« قطعنى بالسيف أو بالنار سيئنى »  
« وقول لنفسك بلاش الهلس ودليك »  
« واعمل حساب يوم ما تعرف صبح ودليك » ( الصبح والليل )  
« خلى الكمال والشرف رسمال ودليك »  
« واصنع جميلك لوجه الله سيئنى »

(٣٦) « ما سمعش قولها وعينه للطمع بالسوط »  
« وقال مقامى كبير ويتحسبيه بالسوط » ( بسيط )  
« وهم فى الحال ضربها على الجسد بالسوط »  
« ولا فيش خبر بان من العريان وصلبها » ( من أهلها وصلبها )  
« كان قصده فى العار لو كان طال وصلبها » ( وصل بها )  
« وعلقها من شعرها فى احبال وصلبها »  
« زود عذابها زعقت من الجبان بالسوط » ( الصوت )

وهكذا يكون حال سالة التى مهد فى الموال السبعواوى السابق للحديث عن أهلها وماذا سيفعلون .. سيناريو محكم التركيب تتصاعد فيه المواقف لتتدخل فى تصور خيالى يترك للسامع أو القارئ ( هنا ) مجالاً فسيحاً للتأمل والتصور وترتيب صور الشخصوس ، ومجالات الأحداث ، ليصنع السامع - ويشارك - البناء الفنى للصورة الشمولية لصور الأحداث ، وجزئياتها ، التى تتلاحم لتكوّن فى النهاية الشكل العام لبنية القصة . فيكون كل من الراوى والسامع مشتركاً فى تكوين الصورة الدرامية للقصة ، بمسرحها المكانى وحدثها الزمانى ، ودون حدود من مكان أو أنية من الزمان .. ويصبح المتلقى مبدعاً ، والمبدع الاصلى تابعاً لما يريد المتلقى ، فى وحدة من التألف الفنى يتميز به الإبداع الشعبى ، دون تمايز بين النص الشعرى والبناء الدرامى .. ودون تفرقة بين ما يراه المرسل ، وما يدركه المرسل اليه ، ويكون الخطاب الدرامى فى هذا الحوار التكاملى هو الفعل الإبداعى فى العمل الفنى الشعبى . وعلى أية حال كما يقول الراوى :

(٣٧) « حنسيب سالة تقاسى والعيون ما نموش » ( لم تنم )  
« ونرد على أهلها من أجلها ما نموش »  
« وطلعوا يدوّروا وتحيروا ما نموش »  
« استغريوا الأمر ويتزدداد جيريتهم »  
« لا تار عليهم وراحت فيه حيرتهم »  
« النخوة ويا الحماس عالعرض حيرتهم »  
« ومن غيرتهم يوماتى يدوّروا ما نموش »

ولكن ما حال سلمان وهو لا يعرف ماذا حدث لسالة أو ماذا تعلم هى عنه ؟  
يقول الراوى :

(٣٨) « حنرد تانى لسلمان العليل وشفاه »  
« وهو جوا الجبل جاله الامل وشفاه »  
« والدنيا ضحكت إليه اتبسمت وشفاه »  
« ومن دَعا أمه زال همه وخلص وعنى » ( انتهى عناؤه )  
« والقلب منه انشرح زاد به الفرح وعنى »  
« وعادت اليه صحته بعد المرض وعنى »  
« وكان أراد ربنا خف الالم وشفاه »

(٣٩) قام يسأل أمه على سألها طريقها فبن «  
« دايمًا فى باله لكن عينه طريقها فبن » ( لا يعرف مكانها )  
« يحلم بجنة ويتمنى طريقها فبن »  
« زاده ما يحلاشى ولا ينساش معروفها »  
« زرعت جمائل معاه ومناه معروفها » ( يرد معروفها )  
« القلب فيه نار وفكر احتار معروفها » ( معرفتها )  
« نفسه يشوفها ومش عارف طريقها فبن »

(٤٠) « أمه قالت له حقول لك واستمع يا ابنى »  
« غلاب سبب البلاوى كلها يا بنى »  
« هو الى أسس بايده للفساد يا بنى »  
« ضريك برجله أمام سألها عشان حباك »  
« ما بنتش »  
« لم تظهر ) من وقتها وفى بعدها حباك »  
« حبكة ما )  
« يجوز دبر مؤامرة ضدها حباك » ( وأحكم حبكتها )  
« وهو الى خباك وجابك فى الجبل يا بنى »

(٤١) « من بعد ما قتلته أمه كل شىء مأسور »  
« عرف لانه على رد الجميل مأسور » ( أسير )  
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون مأسور »  
« العقل منه شرد لجل الغرض يحباب » ( يا احباب )  
« وحلف على العين متذوق المنام يحباب » ( مدام حيا )  
« الا اذا شاف سألها بالنظر يحباب » ( حبة العين )  
« ويجيب غلاب مكتف على الحصان مأسور » ( أسيرا )

(٤٢) « وطلع يدور عليهم والعجب تاره »  
« ليله نهاره ببيحث والامل تاره »  
« والغيط خلا العقول من برجها تاره » ( طارت )



« سلمان معه جروح لكن الوقت طيئها »  
« وياما مصاعب تهون والحظ طيئها »  
« عاوز يشوف الى عملت فيه طيئها »  
« لازم يجيئها وياخد من الغريم تاره »

( ٤٣ ) « لما افنكرها بكى والدمع فرقنا » ( الدمع فر من عينيه )  
« وقال مافيش يوم من الايام فرقنا »  
« الزاد كان حلو أصبح مُر فرقنا » ( في ريقنا )  
« من غير سبب ليه يشاركنى في هوان » ( في هوايا انا )  
« والموت أحسن وكان أفضل أروح في هوان »  
« بعد الى شففته وأسيته من التعب في هوان » ( يهون )  
« حكم علينا الزمان بالغصب فرقنا »

( ٤٤ ) « وهو ماشى يقول ليه الزمان يجرى »  
« سمع صريخ من بعيد قام راح عليه يجرى »  
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون يجرى »  
« عرف انها هيئه سالمه في الهوان مرّه » ( مر تقاسيه )  
« بتقول يا غلاب ارحم واختشى مرّة »  
« خلّيت عيشتي بقت بعد الحلا مرّة »  
« وهو بره وسامع كل شىء يجرى »

( ٤٥ ) « قام نط من سور كان على ويضرب فيه »  
« وهجم بشدة على خصمه ويضرب فيه » ( يضرب على فمه )  
« تقول عليه سبع في الغابه ويضرب فيه »  
« خايف وزعلان ليكون اعتدى على العرض »  
« وغلاب شافه انذهل وكان مسه عرض »  
« وسلمان خلاه طوله ما يعرفوش من عرض »  
« ورماه عالارض من غيظه ويضرب فيه »

( ٤٦ ) « غلاب لما وقع دمه نزل ريحه »  
« وحس انه حتطلع من الجسد ريحه » ( روحه )  
« يبص بالعين ما يلقي عزوته ريحه » ( بجواره )  
« سلمان لما أتاه حالا رماه مسكين »  
« قوى كتافه وشده على الحصان مسكين » ( ممسوك )  
« غلاب خلاص انقلب حاله انقلب مسكين »  
« بقى بيكى ويبئن ويعيط على ريحه » ( روحه )

(٤٧) « وسأله في الوقت ذا سمعت ندا جالها »  
« وعرفت لان الفرج من رينا جالها »  
« ولولا سلمان حضر كان انتهى جالها » ( أجلها )  
« وراح قوام عندها سلمان وزنودها »  
« لقاها واقفه في حبل النل وزنودها »  
« منكتفه كتاف من الجانبين وزنودها »  
« قام حلها من قيودها والسرور جالها »

(٤٨) « ومشى بسالة لغاية نجعها قبلوه »  
« دريت جميع العرب مع أهلها قبلوه »  
« شكروه على نخوته وفي جبهته قبلوه »  
( قبلوا تغبيرا عن شكرهم له وترحيبهم به )  
« وأهل سالة بين العريان علا شانهم » ( علا )  
« وكان غيابها مجرد فكر على شانهم »  
« عرفوا ان سلمان رفع بين العرب شانهم »  
« خطبها منهم وهما بالنسب قبلوه »

(٤٩) « وغلاب مكثف وراحت نخوته منه »  
« وسأله قالت لهم على اللى حصل منه »  
« سلمان أنقذ حياتها والشرف منه »  
« قالوا العرب عيب لما حقنا ينساب »  
« الشر بالشر وللى مفترى ينساب »  
« ولابد حالا غريمنا بالرصاص ينساب » ( ينصاب )  
« ويموت غلاب وترتاح العباد منه »

(٥٠) « غلاب ياما بكى بالدمع قدامهم »  
« ويطلب العفو يا الصفح قدامهم »  
« وقع في عرض العرب ويبيوس قدامهم » ( أقدامهم )  
« والعفو شأن الكرام عند العرب له أساس »  
« وتنازلوا عن حقهم من أصلهم له أساس »  
« للى جرا كان اعزونه ( كانه ) ما كان له أساس »  
« واتلمت الناس وتم الصلح قدامهم »

(٥١) « غلاب وسلمان اتعاهدوا سوا لتنين » ( الاثنين )  
« على الصفا والمودة والسماح لتنين »  
« على يد شهاد عرب عند الطلب لتنين »

( أى عقد مجلس عرب )  
« وتصافحوا باليد قدام العرب وسلام »  
« واللى جرا يتنسى بعد الاسى وسلام »  
« والصلح بقى خير وارتاح الضمير وسلام »  
« شوف كانوا أخصام صبحوا أصدقاء لتنين »

( ٥٢ ) « ياما اللى فكر بقى يسطر كلام ينقال »  
« ألف رواية عجب فيها العجب ينقال »  
« واعمل حساب الكثير يرجع فى يوم ينقال »  
« دلوقت سلمان خطب سالمه وراق باله »  
« ويوم الفرغ حددوا له معاد راق باله »  
« وغلاب تظاهر لهم بالفرغ راق باله »  
« ومشى فى حاله حيبقى له كلام ينقال »

ومن هنا يثير الراوى قضية أخرى ، فرغم كل ما تم ، وخضوع غلاب لسلمان ، وقبول سلمان الصفح عن غلاب فى مجلس عرب تم ( على يد شهاد عرب عند الطلب لتنين ) . فمن يخل منهم بالإتفاق يكون للعرب منه موقف آخر ، وسوف يطلب للعقاب .. وغادر سلمان المكان ، ومشى غلاب فى حاله ، ولكن سوف يكون له موقف آخر .

وفى بساطة يعرض الراوى أحداث روايته ويعرف السامع ( ابن البيئة ) دلالات ما يقول ومعنى ما يرمز اليه .. ويدرك ما يشير اليه الراوى فى اطار من عادات وتقاليد البيئة التى تكون مسرح أحداث مروياته .

وهكذا ستجد أن المواقف تتغير ، والشخصيات تتبدل فى سلوكها ، ومكانة الانسان تعلقو بقدر ما يلتزم به من قيم وتقاليد المجتمع ، أو تنحدر تلك المكانة تبعا لخروج الفرد على تقاليد الجماعة . مجموعة القيم هى التى تحدد وتضبط أشكال السلوك . ويسلوك سلمان أصبح له مكانة كبيرة فى مجتمعه .

( ٥٣ ) « سلمان عند العرب أصبح كبير عدوه »  
( كبير الشأن يعتد برأيه )  
« وعشان جميله فى سالة بالجواز وعدوه »  
« ونزلوا بحر المحبه بالسلاام عدوه »  
« وقالوا يا سلمان على هذا الفعال شاكرين »  
« ورد سلمان لهم قنم لهم شاكرين »  
« وقالوا يا أصيل على هذا الجميل شاكرين »  
« وهما مستنظرين يوم الهنا وعدوه »

( ٥٤ ) « اتارى سلمان قعد مدة وغاب أيام »



« راح جاب مهر سالة وأصحابه معاه أيام »  
« ولا تنسوا في الدور كانت حضرت معاه أيام » ( أمه )  
« وكان سلمان من الشجعان وزياده »  
« وأصحابه وياه وحضروا معاه وزياده »  
« ونصبوا برجاس ولعبت ناس وزياده »  
« والفرح عادة حدا الأمرا سبع أيام » ( استمر الفرح لمدة أسبوع )

( ٥٥ ) « وياما حضرت قبايل يوم فرحتهم »  
« عريان أجاويد وناس بتزيد فرحتهم »  
« اكمن سالة نضيقة عرض فرحتهم »  
« أتارى لسه المقدر له نصيب جارى »  
« غلاب مقهور ودايما على الشرور جارى »  
« وقال في نفسه ضرورى أنتقم جارى »  
« وأخذ بتارى ولا تكملش فرحتهم »

( ٥٦ ) « وراح في يوم الفرح والخلق حيشوفه »  
« يضحك بسنه في قلبه غل حيشوفه »  
« واخذ لسلمان هديه معاه حيشوفه »  
« وقال لسلمان يا صديقى أعز حبيب »  
« وسلمان شكره قال افنكره أعز حبيب »  
« اوعى تقول على الى خان صحبه واعز حبيب »  
« ولكل واحد نصيب لابد حيشوفه »

وهكذا يتابع الراوى الشخصية المقابلة للبطل ، ليحدد معالم الخير من الشر ..  
والشهامة من الغدر ، فيقدم نموذجين ، أحدهما ايجابى والآخر سلبي .. ومن التصاد  
تظهر المفارقة في بنية الأحداث ويتشكل الصراع .

( ٥٧ ) « وهما ماشيين في الزفة وخلق كبير »  
« وعقول سارحه من الفرحة وخلق كتير »  
« قام قال دا فرصة ما تتعوض وخلق كتير »  
« غلاب خاين بطول العمر ومجاسف » ( ومسف )  
« على موت سلمان وزه شيطان ومجاسف »  
« وقال ضرورى اضربه بالنار وأجاسف » ( أجازف )  
« ولا حد شايف من الجانى وخلق كتير »

( ٥٨ ) « وهو ماشى وراه بين العالم ظرفين »  
« والبندقية في كتفه معمره ظرفين » ( طلقين )  
« انظر بعينك وشوف الحق من الظرفين »

« غلاب عين عليه يملسه ملسيه سبقه »  
« سلمان صدفة التفت له الأجل سبقه »  
« لقاء منشئ عليه والغدر فيه سبقه »  
« عجل وسبقه وضربه في الحشا ظرفين »

( ٥٩ ) « غلاب ساعتها وقع مرمى وشهدت ناس »  
« والخلق ياما قاموا قيامه وشهدت ناس »  
« وجه البوليس عين الحادث وشهدت ناس »  
« وجت النيايه في أقرب وقت متعدى »  
« عملوا له محضر بنص قانون متعدى »  
« الكل شاهد وقال غلاب متعدى »  
« ثبتوه تعدى من المجرم وشهدت ناس »

( ٦٠ ) « وشالوا غلاب وراق الحال من بعده »  
« وكانت نيته سؤ راق الجو من بعده »  
« واللى زرع شر يحصد شوك من بعده »  
« والفرح أهو تم والشر اللى كان أهوال »  
« وطول ما بتعيش على الدنيا تشوف أهوال »  
« وكثير بتحصل حوادث من الظروف أهوال »  
« والعسر لو طال لازم يسر من بعده »

( ٦١ ) « أدى نهاية الرواية والكلام سبتوه » ( ثبتوه )  
« وغنيت على اللى حصل دورى وقلت عليه »  
« وجت لغلاب رصاصة فى الحشا سبتوه » ( اقعده )  
« والزور مهما على واطى وقلت عليه »  
« الحق له ناس تعمل له أساس سبتوه »  
« العهد خانه رجع هانه وقلت عليه »  
« وسلمان ناسب عرب أجاويد يا سعده »  
« وخف جرحه وقام فرحه وتم الدور »  
« مكتوب له فى الغيب دعا الوالدين يا سعده »  
« والعز جاله حسب ماله وتم الدور »  
« والفرح له أوان عاشوا فى أمان يا سعده »  
« وعلى بنايه على الغايه وتم الدور » ( بنى بيتا )  
« وفى النهاية انتصر وسقى العدا خلين » ( خل )  
« وشجر جميله طرح كانوا فى الفرع خلين » ( حبيبين )  
« وساله وسلمان صبحوا فى هنا خلين »  
« وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول »

وهكذا يختم مواله القصصى بموال من ١٦ بيتا يبين فيه مهارته كريس فن ، ولخص فيه القصة ، ثم بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى التى استهل بها قوله « عيني رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول » . يختتم مواويله التى تروى أحداث روايته فى سلاسة ويسر ، وشاعرية وحكمة ( على طول ) . مواويل قصصية عديدة ، ومواويل غنائية أكثر عددا ، ومواويل تلقى القاء . عشرات المواويل بل عشرات المئات من نماذج هذا الفن الشعري الجميل .. سجلتها أو جمعتها بمفردى أو مع مجموعة رائدة من الباحثين المخلصين لعلمهم وعملهم فى مركز الفنون الشعبية جمعوا من بر مصر كله ، فى الوادى على شاطئ النيل شرقاً وغرباً ، وفى الصحراء الغربية والشرقية ، مئات الساعات المسجلة على أشرطة ، وعشرات المواويل على كل شريط ، من صعيد مصر ، ومقروضات من الشعر البدوى من الفيوم والسلوم ومرسى مطروح .. من بحر البقر وسيناء .. من سفاجا والغردقة ، من القنال ورشيد ودمياط ، من معظم قرى مصر على مر السنين من عام ١٩٥٨ إلى الآن تتوالى عمليات الجمع والتسجيل فى مركز دراسات الفنون الشعبية ، إلى جانب دراسات أكاديمية وبحوث ومقالات لم يضمها لأن مجلد كبير ، أو مجموعة مجلدات ، على الرغم من كل ما درس عن فن الموال والغناء القصصى فى الجامعة وخارجها .. دراسات أكاديمية لمختلف فنون الشعر العربى غير المغرب . جهود متناثرة مبعثرة ، تحتاج إلى وحدة وجماعة تجمع هذا مع ذاك ، بنهج تكاملى يظهر فيه جهد الجماعة حتى وإن خبا جهد الفرد أحيانا .

فعملية جمع ودراسة الفنون الشعبية هى جهد جماعى وخبرة جماعية ، كالفنون الشعبية نفسها ، هى نتيجة ابداع جماعى حتى وإن ظهر دور الفرد فيها واضحا أحيانا .





# بين التاريخ والفلكلور

## د. قاسم عبده قاسم

وموغلا في الأسطورية والرمزية . وكانت تلك بداية خيط العلاقة بين التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ إذ ولد التاريخ من رحم الأسطورة وتربى في حجرها . وكانت التدوينات التاريخية الأولى حبلئ بالأساطير التي حاولت أن تفسر نشأة الكون وبدايات الإنسان . ولذلك لم يكن غريباً أن نجد لكل جماعة إنسانية أساطير تتحدث عن الأصول والبدائيات ، وتحاول أن تفسر للإنسان البدائي كل الأسئلة المحيرة المربكة التي طرحها الإنسان على نفسه .

فمنذ بدأ الإنسان على سطح كوكب الأرض راوده سؤال محير مربك ما يزال يلح في طلب الإجابة حتى الآن : من أين أتى هذا الوجود ، ولماذا ، وإلى أين ؟ . وعلى الرغم من أن الأساطير ، والفلسفة ، والدين ، والعلم حاولوا أن يجدوا الإجابة الشافية على هذا السؤال اللغز ؛ فإن السؤال ما يزال يؤرق الإنسان بشكل أو بآخر .

ومنذ البداية استخدم الإنسان عدة وسائل وأدوات لتساعده في البحث عن إجابة لهذا السؤال . وكان «التاريخ» باعتباره علماً ، أحدهذه الوسائل والأدوات

التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ من المجالات التي حاول الإنسان أن يعبر فيها عن ذاته . ففيهما صب تجربته في رحلته ، التي لم تتم بعد ، عبر الزمان . ومن خلالهما حاول أن يعرف ذاته . ومع ذلك ، فإن الدراسات التاريخية ظلت فترة طويلة تخاصم الموروثات الشعبية ، وتترفع عن الاستعانة بها . وبسبب غطرسة المؤرخين ، الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هي عماد البحث والدراسة التاريخية ، ظلت الموروثات الشعبية بكل أشكالها وأنماطها بمنأى عن الدراسات التاريخية زمناً طويلاً .

وكان لابد للتاريخ ، باعتباره علماً يلهث وراء الإنسان في محاولة لأن يفهمه وأن يفهمه حقيقة ذاته ، أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» حتى يصل إلى الإيمان بضرورة الاستعانة بالفلكلور ؛ أى المأثورات الشعبية .

لقد كان التاريخ واحداً من وسائل الإنسان لمحاولة التعرف على ذاته ، وفهم لغز الوجود البشرى ؛ بدايته ومصيره ، وعلاقات الإنسان بالكائنات والظواهر في هذا الكون . وكان من الطبيعي أن يكون التاريخ في بداياته الأولى على شاكلة كافة معارف الإنسان الأولى ؛ ساذجا

لتحاول الإجابة على الأسئلة المتعلقة بخلق الكون وأصل الإنسان ، وعلاقته بالكائنات والظواهر الأخرى في الكون ؛ أى أنها كانت المحاولة الأولى للحصول على إجابات يحتاجها الإنسان لتفسير وجوده وقصته في العالم .

وإذا كان البعض يصف الأسطورة بأنها «العلم البدائي» ، فإنه ينبغي علينا أن نؤكد من جديد أن المعرفة التاريخية قد نشأت من ضلع الأسطورة . إذ أن أحداث القصص الأسطورية تدور حول أصول الأشياء . وهو ما يعنى أن بذرة التاريخ التى زرعت فى تربة الأسطورة أخذت تنمو تدريجيا ، وبشكل مطرد مع تزايد تحرر الكتابة التاريخية من الخيال والرمز الذى كان سمة أساسية فى «الكتابات التاريخية الأولى» .

لقد حاولت الأسطورة أن تفسر كل غوامض الكون للإنسان فى بداية رحلة الوجود الإنسانى ؛ بيد أن الأسطورة عجزت عن توضيح البعد الزمنى والبعد المكانى فى تجربة الإنسان التاريخية . ذلك أن الزمن فى الأسطورة متداخل دونما تحديد لما هو ماض ، وما هو حاضر ، وما هو مستقبل ؛ لأن بناء الأسطورة يقوم على أساس أن الزمن لم ينته بل مايزال مستمرا . ومن ثم فإن الفكرة الأسطورية عن الزمن كيفية ومجسمة . وليست كمية مجردة . ومعنى هذا أن الزمن فى الأسطورة حالة وجود ، وليس حسابا للأيام والشهور والسنين ؛ فالفكر الأسطورى لا يعرف الزمن باعتباره تعاقبا وتتاليا للحظات زمنية متشابهة . ولأن الإنسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التى تشكل اطار التاريخ ، فإن الأسطورة كانت بمثابة الحل السعيد لمشكلاته المعرفية .

ومن ناحية أخرى ، فإن علاقة الأسطورة بالمكان هى نفسها علاقة البناء الفنى (فى أى عمل ابداعى سواء فى فنون القول أو فى فنون الشكل) برموزه . إذ أن المكان رمز من الرموز التى تحملها الأسطورة وليس حقيقيا لأحداث هذه الأسطورة ، لأن أحداثها تدور خارج حدود الزمان والمكان .

وبما أن العملية التاريخية ثلاثية الأبعاد ؛ لأنها تقوم على العلاقة الجدلية بين الإنسان وبيئته فى اطار الزمان ، فإن تطور المعرفة التاريخية كان يستوجب البحث داخل

التى يستخدمها الإنسان لفهم حقيقة الوجود الإنسانى ؛ فى ماضيه وحاضره ومستقبله .

وهكذا ، تحددت منذ البداية قيمة المعرفة التاريخية بوظيفتها الثقافية / الاجتماعية . ومن ثم كانت ملازمة لوجود أية جماعة بشرية أيا كانت درجة نموها الحضارى . ولأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يدرك حقيقة الزمان ويعى أن هذا الزمان يحمل التغير والتبدل ، فقد حرص على أن يسجل حقائق حياته باستمرار . وليست النقوش البدائية التى اكتشفها العلماء فى الكهوف التى عاش فيها الإنسان البدائى سوى بدايات المحاولة الإنسانية لتخليد الذات .

وليس من المتصور ، بطبيعة الحال ، أن الوظيفة الثقافية / الاجتماعية للمعرفة التاريخية كانت واضحة لدى الجماعات الإنسانية الباكورة بدرجة وضوحها الحالية ؛ بيد أن احساس الإنسانية بالحاجة إلى المعرفة التاريخية كان قائما وموجودا على الدوام . وقد قطعت المعرفة التاريخية رحلة طويلة منذ نشأت فى رحم الأسطورة حتى التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من القرن العشرين . وكان هدف هذه الرحلة معرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية ، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده ، سلوكياته وقيمه ومثله ، كما تحمل نتاجه الأدبى والفنى ..

ومن المثير حقا أن المعرفة التاريخية نشأت فى رحم الأسطورة ( التى هى نمط من التصور الشعبى للكون والعلاقات والأشياء داخل هذا الكون من ناحية ، كما أنها تعبير شعبى عن رؤية الجماعة لذاتها وأصولها وتطورها التاريخى من ناحية ثانية ) ثم عادت فى تطوراتها الأخيرة لتمد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى .....

لقد حاول الإنسان منذ البداية التعرف على ماضيه ليساعده فى فهم حاضره ولكى يدعم وجوده الآن فى اطار الجماعة الإنسانية من ناحية أخرى . وإذا كان الإنسان قد لجأ إلى الأسطورة لتفسير اللغز المتعلق بوجوده فى الكون ولتفسير الظواهر المحيطة به ، فإنه فعل ذلك حين كان العقل البشرى مازال فى طور طفولته وحين كانت الأسطورة ملاذ الإنسان لتعويض النقص فى معارفه وذاكرته الجماعية . وقد ظهرت أساطير الخلق والأصول



الأسطورة كانت في ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة وأشباه الآلهة .

وكان طبيعيا أن تنزل الأسطورة أيضا من سماء الآلهة إلى أرض البشر ، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضى الانسانى . وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر ؛ فمنهم من يرى أن الأساطير «تسجيل تاريخي» للأحداث الجارية عبر ماضى الجماعات الانسانية والشعوب ، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخا قديما تناقلته الأجيال بالتلقين الشفاهى ....

وفي رأينا أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله ، وإنما تحمل «نواة تاريخية» ، وفي الغالب تحمل هذه النواة التاريخية تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التى أنتجتها ، كما أنها تعبير عن الذات والهوية وتحمل تصورا نفسيا تعويضا لصالح الجماعة أكثر منها تجسيد للواقع التاريخي . ولا يعنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد ، وإنما هى ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية فى إطار فنى يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التى يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره . وعن طريق الأسطورة ومن خلالها ، عرفنا ما عرفناه من تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التى تعود إلى أزمان سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب» . كان تطور المعرفة التاريخية موازيا لتطور البشرية ذاتها . وعندما انتقل الفكر الانسانى من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة ، أو مندوبين عن الآلهة بدأت فكرة الملك الذى يملك ويحكم ؛ يملك البلاد ومواردها العامة ويحكم البشر ويتحكم فى مصائرهم . وفى هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية كان التاريخ مرادفا لسير الحكام ؛ ملوكا وأمراء وأباطرة ، يسجل كل حركة أو تصرف من تصرفاتهم ، ويعنى بتفاصيل حياتهم ، يسعى فى ركابهم الى ميادين القتال ، وينصت إلى مفاوضاتهم ومحاوراتهم ويحكى عن حيلهم ودسائسهم . وكان طبيعيا آنذاك أن يكون التاريخ ربيب القصور ومن يسكنونها ، كما كان طبيعيا آنذاك أن يكون غالبية المؤرخين دعاة فى خدمة الحكام وأن تكون كتاباتهم فى الغالب الأعم دعاية وتبريرا لسلوك الملوك والباطرة والسلطين والأمراء .

هذه المنظومة الثلاثية بحيث انفصل «التاريخ» عن «الأسطورة» فى مرحلة لاحقة .

وعلى أية حال ، كانت أساطير العالم القديم نتاجا لتأملات الانسان الكونية العميقة . فهناك الكثير من الأساطير القديمة التى عالجت موضوعات مثل نظام الكون وأصل الانسان ، وشكله ، والحق والعدل ، وبناء الحضارة ، ومن هنا يرى بعض الباحثين أن الأسطورة تعبير عن وعى الجماعة بذاتها وإدراكها لهويتها ، كما أنها تعكس بناء الحياة الاجتماعية ، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية . فقد ربطت الأساطير الكنعانية ، مثلا ، بين ظروف البيئة من خصوبة أو جدد وبين صراع الاله (بعل) رب الخصوبة والحياة والاله (موت) رب العقم والموت . أما أساطير الخلق الهندية ، فتكشف عن رغبة الانسان الطبيعية فى الوصول إلى التفسير للغز الوجود الانسانى ؛ كيف وجد الكون ؟ وكيف يعمل ؟ ومن أين أتى الانسان ؟ وما وظائف عناصر الطبيعة ، وعلاقتها ببعضها البعض ؟ وما سر القمر والشمس والرياح والعواصف والفيضانات والجفاف ؟ وما إلى ذلك من تساؤلات .

ولذلك اختلطت محاولات الانسان الأولى لتسجيل تاريخه بالصياغات الأسطورية ، ولم يكن له أى دور واضح فى الفعل التاريخي فى هذه الصياغات الأسطورية ؛ إذ اتسم التراث الانسانى الباكر فى مجال الكتابة التاريخية بهذا الخلط المثير بين فعل الانسان ومشئته القوى الغيبية . وكانت الكتابات التاريخية الأولى تسجل أحداثا لا تدخل ضمن سياق الفعل الانسانى ، وإنما كانت تتحدث عن أفعال الآلهة . وكانت تلك الكتابات تحمل سمة تبريرية تحاول أن تجعل الانسان راضيا عن تحكم الملوك الذين زعموا أنهم ضمن حكومات الآلهة . أو أنهم مندوبون عن الآلهة فى التحكم بمصائر البشر . ولم يكن البشر فى هذه الكتابات التاريخية الأولى يمثلون عنصر القوة والفعل ، ولكنهم كانوا وسيلة هذا «الفعل» وأدواته المسخرة بأيدى الآلهة . وهكذا كانت الكتابات «التاريخية» الأولى عبارة عن تواريخ حكومات الآلهة ، أو أشباه الآلهة . ولم يكن التاريخ قد نزل بعد من عليائه ليسجل قصة الانسان فى الكون وسعيه لبناء الحضارة . وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ ؛ لأن



تحمل رؤية الشعب لتاريخه ، وتفسيره لمسيرته الحضارية ، كما تشي بكل ما كان يحركه من قيم أو مثل عليا ، والنظام الأخلاقي الذى حكم حركته فى الزمان والمكان . والموروثات الشعبية ( بغض النظر عن بعض التعريفات الجاهزة المعبلة ) تتضمن الأسطورة ، والسيرة الشعبية والحكايات ، والألغاز ، والأمثال ، والأغاني ، والنكات ... وغيرها مما يعبر به الناس عن أنفسهم بشكل تلقائى .

والفرق الجوهرى بين التسجيل الرسمى للتاريخ ، والتسجيل الشعبى ، هو أن التسجيل الرسمى قصد به أن يكون تاريخا ، أى أنه مقصود أن يصل للأجيال التالية على النحو الذى تمت به كتابته . أما التسجيل الشعبى ، فهو تسجيل شفاهى تراكمى تتناقله الأجيال ، وتزيد عليه وتعدل فى مضمونه بما يخدم أهداف الجماعة الانسانية ، دون أن يقصد به أن يكون تاريخا يقرأه الناس فى الأجيال التالية . ذلك أن الموروثات الشعبية تعبير تلقائى عن الناس فى حياتهم اليومية ، وعن رأيهم فى أحداث تاريخهم ورؤيتهم له .

وإذا كنا نستطيع من خلال المصادر التاريخية التقليدية ( الوثائق والآثار وكتب المؤرخين المعاصرين ) أن نستعيد صورة الحدث التاريخى من ذمة الماضى ، فإن هذه الصورة ستظل صورة باهتة لا حياة فيها ما لم نفهم أهل العصر الذى ندرسهم من خلال عاطفتهم ووجدانهم ، وقيمهم الأخلاقية ، ومثلهم العليا التى حركتهم آنذاك . والموروثات الشعبية مصدر هام للمؤرخ الذى يدرس التاريخ الاجتماعى ، أو النتاج الثقافى لأمة من الأمم .

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية ، سواء كانت اجتماعية أو غير ذلك ، لا تصلنا كاملة من خلال شهادات المؤرخين والوثائق والتسجيلات التاريخية الرسمية إذ أن المؤرخين وكتاب الوثائق لا يسجلون سوى جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب الأكثر أهمية ولا يلاحظون الجوانب الأخرى التى تشكل ايقاع الحياة اليومية . هذه الجوانب المهملة من الظاهرة التاريخية ( الجوانب الصامتة ) هى التى تضمنتها الموروثات الشعبية .

والناظر فى تراث الكتابة التاريخية فى الفترة التى نعيشها يكتشف فى يسر وسهولة أن المدونات التاريخية والحوليات والسير ؛ كلها تدور فى فلك الملوك والحكام ، وأن الرعايا ، صناع التاريخ الحقيقيون ، غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية . وهكذا ينسب عصر بعينه إلى عدة أفراد يقال أنهم صنعوا نهضة هذه الأمة أو تلك . وسنجد كتبا كثيرة فى تراث الأمم الانسانية على اختلافها ، كرسها من كتبها لهذا الحاكم أو ذاك دون أن يلحقوا بالا إلى الناس فى حياتهم الاجتماعية ونشاطهم اليومى باعتبارهم القوة التى تحرك تاريخ البشرية .

ولم يحدث سوى فى القرن التاسع عشر ، وفى أوروبا وحدها ، أن بدأ الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى ؛ أى دراسة تاريخ الشعوب فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية . وكان ذلك صدق للتغيرات التى طرأت على الفكر السياسى والتى تبلورت فى الاتجاهات الديموقراطية والاشتراكية التى لم تلبث أن أنتشرت فى سائر أنحاء العالم . ومع الثورة الصامتة التى جرت على الدراسات التاريخية فى القرن العشرين ؛ زاد الاهتمام بدراسة كافة نواحي النشاط الانسانى عبر العصور وتعددت فروع الدراسات التاريخية بشكل مذهل . ومن أوروبا انتشر الفكر التاريخى الحديث بمذاهبه المتعددة إلى سائر أنحاء العالم ، وظهرت مدارس متعددة فى الفكر التاريخى تردد صداها من أقصى الارض إلى أودانها . بيد أن نصيب العالم العربى من هذا التقدم العلمى فى مجال الدراسات التاريخية كان قليلا . وتلك قصة أخرى .

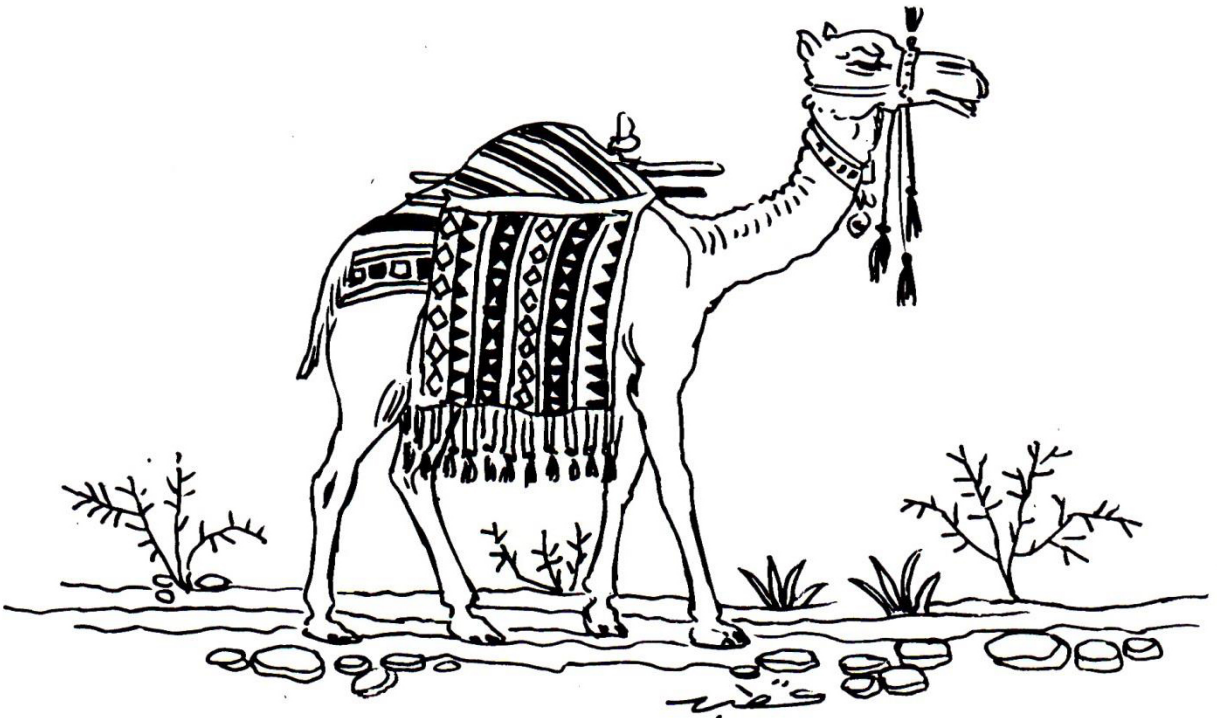
هكذا انتقل الفكر التاريخى فى رحلة طويلة من الأسطورة إلى التسجيل الرسمى ثم إلى المرحلة الأخيرة التى حققت فيها الدراسات التاريخية مكاسب باهرة . بيد أن الشعوب لم تكن لتسكت عن سرقة تاريخها الذى صنعتته ونسبته إلى حفنة من الحكام . وسجلت الشعوب رؤيتها لتاريخها فى فنونها الشعبية بأشكالها المختلفة . وحملت الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل ، والأمانى والتطلعات التى كانت تحرك الجماعات الإنسانية خلال رحلتها الطويلة عبر الزمان . ولسنا نقول أن الموروثات الشعبية تحمل كل الحقيقة التاريخية ، ولكن ما نقصده هو أن الموروثات الشعبية

أن أكتشاف «النص الأصلي القديم» الذى تفرعت عنه هذه المآثورات ضرورى لكى نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها . بيد أن أصحاب هذا الرأى يتغافلون عن حقيقة أن كل نص شعبى هو «نص أصلى» فى حد ذاته من ناحية ، ويتصورون أن الموروثات الشفاهية الشعبية تقرير صادق عن الأحداث التاريخية من ناحية أخرى ، وهو أمر لا يمكن لمن يدرس التاريخ أن يعول عليه فى دراسة مثل هذه الموروثات الشعبية الشفاهية .

فنحن نبحث فى الموروثات الشعبية عن تفسير شعبى لحوادث التاريخ ، ولا نبحث عن الأحداث نفسها . نبحث عن «روح التاريخ» لا عن جسده . عن العلاقة بين الدراسة التاريخية ، والموروثات الشعبية . وذلك لالقاء الضوء على جوانب تلك العلاقة على أمل أن يكون ذلك مساهمة فى تطوير مناهج البحث التاريخى ؛ لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى . ومن ناحية أخرى ، نحاول جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية الى أهمية الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون بدراستها ورصدها .

ولأن الآثار والنتائج الناجمة عن أية ظاهرة تاريخية تتخذ شكل تيار اجتماعى / ثقافى غير مباشر ، ولكنه فى الوقت نفسه تيار مستمر بشكل تلقائى بين الأجيال . سرعان ما يجد هذا التيار الاجتماعى / الثقافى لنفسه التعبير من خلال فنون الجماعة وآدابها التى درج الباحثون على تسميتها بالفنون والآداب الشعبية . وبعض هذه الفنون ينتسب إلى فنون الشكل ؛ مثل التصوير والرسم والزخرفة وصناعة الحلى والسجاد والملابس والأدوات المنزلية .. وما إلى ذلك ، وبعضها الآخر ينتسب إلى فنون القول . الفنون الشعبية القولية ، أو الأدب الشعبى غالبا ما يتخذ لنفسه قالب المآثورات الشعبية الشفاهية مثل ؛ السير والنوادر والأمثال ، والقصص التاريخية الشعرية ذات الطابع الملحمى ، فضلا عن الزجل والألغاز والنكات والبلاليق والمواويل ... وغيرها .

وما يزال الجدل دائرا حتى اليوم حول مدى جدارة هذه الموروثات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ بسبب المشكلات المنهجية التى يثيرها استخدام مثل هذا المصدر فى الدراسات التاريخية . ويرى البعض





# الأدب الشعبى وعصر الإنصال العالمى

## فاروق خورشيد

أقامت الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ندوة في القاهرة ، شاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية .

ولهذا العقد نقاط رئيسية أربع هى : مراعاة البعد الثقافى للتنمية ، وتأكيد الذاتيات الثقافية ، وزيادة المشاركة فى الحياة الثقافية ، والنهوض بالتعاون الثقافى الدولى .

وهذه الندوة على ما حفلت به من مناقشات ، وصراعات فكرية حادة ، لم تسفر الا عن توصيات باهتة مسطحة لا تقدم فى هذا المجال كثيرا أو قليلا .

الاسلوب الذى نستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعادات وأسلوب حياتها ، واحساسنا بالخضوع أو المشاركة فى تشكيل قدر مشترك ، ونعنى الطريقة التى تظهر فيها أنفسنا فى ذات كلية حيث نرى انطباعاتنا الخاصة بصفة مستمرة مما يمكننا من بناء شخصياتنا من خلال التعليم والتعبير عنها فى العمل الذى يؤثر بدوره فى العالم الذى نحيا فيه .

وعلى الرغم من محاولة كاتب هذا النص أن يستوعب أكثر من اتجاه ، وأكثر من رؤية الا أن

ويهمنا من كل هذا ، معنى الاهتمام بالربط بين التنمية والثقافة ، ومعنى تأكيد الذاتيات الثقافية .. ونحن نترك الجدل فى كل النقاط لنقف عند نقطة واحدة هامة بالنسبة لنا فى الدراسات الشعبية هى التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب .. ويقول دليل العقد العالمى للتنمية الذى تقدمه اليونسكو بين أيدي المحتفلين بهذا العقد : « ان الذاتية الثقافية تعنى أولا وقبل كل شىء تعريفنا التلقائى بأننا أفراد ننتمى الى جماعة لغوية محلية أو اقليمية أو وطنية بما لها من قيم متميزة ( أخلاقية ، جمالية .. الخ ) ويتضمن ذلك أيضا



النص جاء وربما من جراء هذه المحاولة ، غامضا وناقصا بشكل ملحوظ . حتى ليعقب عليه هو نفسه قائلا : —

« وعلى الرغم من أن الذاتية الثقافية لا تتأكد بالضرورة على هذا المنوال ، وعلى الرغم من أن أشكالها وتكويناتها قد تكون غير واضحة إلا أنها تعد بالنسبة لكل منا كأفراد نوعا من المعادلة الأساسية التي تقرر بطريقة ايجابية أو سلبية الطريقة التي ننتسب بها إلى جماعتنا وإلى العالم بصفة عامة » .

ومع كل هذه العبارات الفضفاضة والغامضة تظل الذاتية الثقافية آخر الأمر وأوله هي الثقافة الخاصة لكل شعب ، تلك الثقافة التي تكونت عبر أجيال طويلة من ممارسة الفعل الحضارى وتتبلور فيها مفاهيم هذا الشعب وخصائصه الذاتية ، ورويته للحياة من خلال موروثه القولى والعملى والسلوكى فى آن واحد . وهو ما يمكن لنا أن نسميه الموروثات الشعبية المتوارثة والتي لاتزال حية فى ضمائر أبناء الشعب فى سلوكياتهم وابداعهم على السواء .

وهذا النداء العالمى الهام يأتى فى وقت اشتد فيه زحف وسائل الاعلام المتطورة والحديثة ، تفعل فعلها المستمر فى اذابة هذه الذاتيات الثقافية ، بل وازالتها ، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية الجديدة ، اما فى اطار الوطن الواحد ، واما فى اطار التجمع القومى الواحد ، واما فى اطار التجمع العالمى الاشمل والخطر أثرا وخاصة بعد انتشار الاقمار الصناعية ، وغزوات التلفزيون فى كل مكان بما تبثه من برامج ومواضيع تحمل قيما واردة وثقافة واردة وأنماطا من السلوك لا علاقة لها بالتدرج السلوكى لآى من هذه المجتمعات المتعرضة لهذا الغزو ، وخاصة فى الدول النامية ، ذات الاصاله الثقافية المتميزة والمغايرة .

ولم تلتفت هذه الدول الى ضرورة الحفاظ على موروثها الثقافى الا متاخرة جدا ، وبعد أن غدا الجمع العلمى للمتبقيات الثقافية متعسرا ،

ومضطربا نظرا لدخول وسائل الاعلام بثقلها فى حياة الانسان اليومية والدائمة .. وأذا اخذنا وجودنا المصرى نموذجا نجد أن هناك معطيات كثيرة عوقت هذا الجمع التراثى بل وشوهته فى كثير من الأحيان ..

فمنذ مطلع النهضة ، أى منذ رفاعة رافع الطهطاوى وتلاميذه ومريديه والالتفات منصب فى اصرار وعنف على ثقل الثقافة الغربية .. والقيم السلوكية والحياتية التى بهرت هذا الجيل فى زيارته الغرب بعامة وفى زيارته باريس بخاصة .. ولم يكن هذا الانبهار مولودا عفويا ، وانما كان هذا الوليد يتنفس وجوده من الاحتكاك العنيف بين ما حملته الحملة الفرنسية الى مصر من جوهر ثقافى متغير ومتطور ، وبين ما كانت ترسخ فيه مصر بعد الحكم العثمانى والمملوكى — الانتهازى وضيق الأفق من كل معالم التردى والتخلف والسلفية الغيبية فى أحيان والجاهلة فى أحيان أخرى . ومن هنا كانت دعوة رجال الثقافة والفكر إلى احتقار المنتج الشعبى باعتباره مخالفا للدين ، أو القيم الدينية كما تصورها بأفقه الضيق والتي يراى أن تكون هى السائدة دوما .. ومن المخالفة للقيم الدينية السائدة فى هذا العصر عند دعاة هذه السلفية المتخلفة أن تكون هناك أى ثقافة لا ترتبط بالدين ، فهما وتفسيرا ، واستيعابا ، وبما أن الاعمال الشعبية ابداعات فنية تدور حول أبطال لا علاقة مباشرة لهم بالدعوة الدينية فهى اذن أعمال ساقطة ، ولا مجال لها فى الحياة الثقافية للشعب الذى يفرض عليه أن يكون مغلقا فى تواجده الثقافى تجاه المعطيات الاخرى غير الدينية ، بالمعنى الضيق ، بل وشديد الضيق ، للدين .. ومن هنا كان عالم الابداع الشعبى كله مكروها بل ومضيقا عليه كل التضيق ..

وهذا المعنى الضيق للدين ، ارتبط بالدين كعقيدة وممارسات عبادية طقسية ، ولم يلتفت أبدا إلى الدين كحضارة ، وكمعطى انسانى ارتبط بالفلسفة الدينية وتأثر بها ، ثم حاول أن يؤثر بها ليرسخ معالم الفكر الدينى من الزاوية الحضارية

والانسانية العامة .. والعمل الشعبى كان دائما يهرب من هذه القيود المغلقة ليحاول أن يقدم المعطى الفنى والأدبى بعيدا عن هذا المعنى الذى يكبل حركته ..

ومن هنا كانت هذه المعركة الدائمة بين العطاء الشعبى وبين رجال الدين .. فرجال الدين من اللحظة الاولى أحسوا أن العطاء الشعبى متمثلا فى السير الشعبية ، وفى الحكايات الشعبية المتداولة بين الناس ، خطر لا بد من محاربته والقضاء عليه . وكانت هذه الغلطة التى سقطت فيها الثقافة العربية بعامة ، والثقافة المصرية بخاصة .. حين ارتبط رجال الثقافة العربية بالموروث البلاغى القديم ، الذى يجعل الأدب لغة ، ويجعل ابداعات الأدب مجرد ابداعات لغوية .. يتفاضل فيها الناس ، بقدرات ابداعاتهم اللغوية ، أو بتعبير آخر ، بقدراتهم فى احداث الجمال اللغوى ، وخلق الصور البلاغية دون ما تفكير على الاطلاق فى الابداع كتعبير عن الناس ، وتعبير عن النفس ، وعكس لصراعات الانسان العربى . والمصرى بشكل خاص .. فى مواجهة التحديات التى يفرضها الوجود الانسانى .. فى زمنه ومكانه .. وفى كل زمان ومكان على الاطلاق ..

تصور رجال الأدب والفكر فى هذه المرحلة اذن أن الأصل فى العرض الفكرى والأدبى هو القدرة على البلاغة واللغة والأسلوب ، وكان هذا امتدادا طبيعيا لرجال الأدب والبلاغة العرب القدماء . كما كان امتدادا لمقولات متجددة ، فى معنى الأدب ، وفى معنى رسالته على السواء .. ومن هنا كان وجود المبدع الشعبى ضرورة كظاهرة عضوية وأساسية لا بد منها — ليعوض المجتمع الفكرى والأدبى عن هذا الخلل الذى أحدثه أدباء الصفاة ، ومفكرو الصفاة فى الوجدان الشعبى للانسان العربى على مر تاريخه ومختلف مراحله ..

والمبدع الشعبى لم يهتم بكل المقولات التى رسخها رجال البلاغة والأدب ، فلا هو بحث عن ( الشريف ) من اللفظ ، ولا هو اهتم بمطابقة

الكلام لمقتضى الحال ، ولا هو راعى جمال الجملة وموسيقاها الداخلية .. وانما انصرف المبدع الشعبى بكليته الى البحث عن الشخصيات التى عاشت قضايا هامة بالنسبة له ، فاستحضرها اما من عمق التاريخ المعروف ، واما من واقع المشاركة فى الحياة المعاشة فى عصره ، أو فى عصور سبقتة ..

وكانت هذه الشخصيات ذات القضايا والمواقف المحددة هى نقطة البدء فى عمله الابداعى فادار ابداعه نسيجاً حول الشخصية وما عرف عنها من صفات وما يؤثر عن حياتها من أحداث معاشة وما أرتبط بها من رؤى تصل بينها وبين الاحداث التاريخية التى تمس المجتمع فى حينها ، وترتبط بقضايا ومشاكله ، وما يربط أيضا بينها وبين الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية برباط الصداقة أو برباط العداوة والحرب فى اطار من الاطماع المتبادلة .

ولم يكن هدف المبدع الشعبى هو رسم الصورة التاريخية لواقع الشعب فى مرحلة من مراحل حياته وحسب ، وانما كان يهدف الى ما هو أبعد من ذلك وأعمق .. ففى اختياره للشخصية المحورية لعمله الابداعى ابراز لقضية بذاتها يحس أنها مازالت قائمة فى عصره ، رغم بعد الشقة الزمانية ، والمكانية على السواء ، بينه وبين المرحلة التى عاشتها هذه الشخصية المحورية فتتم عملية اسقاط لهموم عصر المبدع على أحداث عصر الشخصية المحورية .. ويتحدث المبدع عن قضايا عصره ومشاكل الانسان فى عصره ، وكذلك عن الصراعات الداخلية التى تمرز مجتمعهم ، والصراعات التى يخوضها شعبه فى مواجهه الاطماع والغزو الخارجى ، من خلال صياغته لاحداث عصر الشخصية المحورية وقضايا ومشاكله .. فهو فى الحقيقة لا يقصد تاريخ هذه الشخصية المحورية بقدر ما يريد استغلال أحداث هذه الحياة لنقد عصره هو ، والتدديد بمعالم الاضطراب والعسف والقهر الذى يتعرض لها أبناء عصره هو ..



وقد لجأ المبدع الشعبى الى هذا كله لأنه لم يكن يستطيع أن يرصد هموم شعبه رصدا مباشرا ، والا تعرض للاضطهاد بل والقتل أيضا . كما أن رجال الأدب الذين يحترفون هذه المهنة لم يكن فى منظور رؤيتهم ، الحديث عن هموم عصره وقضاياه . والمبدع الشعبى فى هذه الحالة فنان يعيش عصره ويعاين هموم انسان هذا العصر ، ثم هو يحاول أن يعبر عن وقع هذه الهموم على وجدانه عن طريق الصياغة الفنية والروائية لأحداث الشخصية المحورية .. فهو يكتب اذن فى الظل ، ويعيدا عن اليد الباطشة للحكم الذى لا يريد للأوضاع التى ينشدها أن تتغير أو تختلف .. فكل نظام للحكم يهدف الى استقرار كامل للأوضاع حتى يضمن بقائه فى السلطة. ورغبة المبدع الشعبى فى التغيير تعنى الاطاحة بالنظام القائم الذى لا يريد التغيير ولا يطمح اليه ، ولهذا فهو يقابل هذه المحاولات الابداعية التى تعمق الرؤية عند الناس ، وتكشف حقيقة ما يجرى من قهر وتحجيم للقوى الحقيقية للانسان ، بكل ما عنده من قوه وعسف .. ولا يوجد ابداع أدبى حقيقى دون أن يحمل فى أعماقه بذور الاحتجاج ، والحض على التغيير .. فقوى الابداع هى التى تعايش ما يحدث ، وتفهمه عن عمق ، ثم تفرز ما يعريه ، ويكشفه للناس ، لتطالب بتغييره ، ودفع الانسان خطوة جديدة الى الامام فى دنيا الحضارة والتحرر .. فالأدب فى جوهره عنصر تغيير لاثبات ، وهو فى رسالته أداة تحرك حضارى مستمر يستهدف الاحسن والأرقى والأمثل .. وهو فى كل حال يعكس الطموح البشرى الغريزى الى استشراف آفاق أرحب لحركة انسان الغد .. واستعانة المبدع الشعبى بالماضى ، انما هى أداة لفحص الحاضر ونقده طموحا الى المستقبل الأرقى ..

وليست المسألة عنده مجرد الرصد التاريخى لأحداث مضت ، أو هى مجرد استعراض لبطولات روائية لشخصيات اشتهرت بهذه البطولات ، ولا كانت المسألة أيضا ارتباطا بماض مجيد فى عصر ذليل تشبثا بمعنى البقاء والحياة .. انما المسألة كانت أعمق من هذا بكثير .. انما هى انتصار لروح

الانسان العربى ، واستنقاذ لها على مر الأجيال من قوى الضعف والتخاذل والتخلف . ومن هنا كانت معظم هذه الابداعات الشعبية تنتسب إلى عصور اشتدت فيها حاجة الانسان العربى الى ما يحفظ له قيمه ومثله ، وما يحقق له عوامل الترابط والاعتزاز بالذات ، والتماسك القومى ، فى مواجهة ظلم الداخل وعدوان الخارج على السواء .. وقد ألجأت هذه الحقيقة المبدع الشعبى الى محاولة التمويه ، لصرف الانظار عن رسالته الحقيقية .. فملا عمله الابداعى بكل عناصر التسلية والتشويق ، حتى أغرق هذا العمل فى فيض لا ينقطع من المغامرات المذهلة والمثيرة معا .. كما أغرق هذا العمل فى حكايات الحب والغرام ، وقصص العشاق ونجوى المحبين . كما ملا عمله بحكايات الدسائس والمؤامرات والحيل والخداع .. بل وذهب يجسد فى عمله الخوارق وأحداث قوى الجان والاولياء الصالحين ، والسحرة والكهان .. ذهب يبحث عن كل ما هو ظرف يستهوى الناس ، ويدفعهم إلى الارتباط به ، قراءة ، ورواية معا ..

ونجح المبدع الشعبى فى أن يكون مستهويا للجماهير ، ونجح فى أن يكون مسليا وطريفا وطريفا ومثيرا فى آن واحد .. فارتبطت به الجماهير كل الارتباط .. فهو يجسد أمامهم معنى البطولة الفردية المتمردة على الطحن الاجتماعى العام ، وارتبط الناس بالبطل ، بل وبالبطل المضاد أيضا ، وحملت مجاميع الجماهير همومها لتسقطها على من تحس به تجسيما لما تحلم به من معانى البطولة والتفوق .. وارتبط الناس ببطل أو بآخر .. ولكن ارتباطهم هذا كان يعنى الارتباط بمجموعة من القيم والمثل متمثلة فى البطل الذى ارتبطوا به . فمن خلال التسلية والمغامرة والاثارة نجح المبدع الشعبى فى ارساء قيم خلقية ، ومثل اجتماعية ، تحدد للمتلقي الشعبى معنى للحياة ، وهدفاتها ، ورؤية واضحة تقاوم الغيبة والتعتيم التى تفرضها الأوضاع المنهارة اجتماعيا وسياسيا عليه .

ولا شك أن المبدع الشعبى كان واعيا تماما للهدف التربوى العظيم الذى يصبوا اليه ، ولا شك



أيضا أنه كان مدركا تماما لضرورة ارساء قواعد الثبات وسط حركة التغيير المستمرة التى تكبل الانسان وتوثقه فى حيرة حول معنى وجوده ، وحول جدوى هذا الوجود ، وعن معنى العدالة فى حياته وانهيار أسسها ورجالها وقيمها .

واذا كان هذا الهدف التربوى والتثقيفى فى آن واحد ، يغيب عن الكثيرين من الدارسين للأعمال الشعبية فهو يدل بنفسه ظاهرا وواضحا فى حكايات الحيوان أو الفابولات الشعبية التى زخر بها أدبنا الشعبى العربى ، وخاصة فى العمل الرائع الذى قدمه ابن المقفع فى كلیلة ودمنه ، وفى مجموعات حكايات الحيوان التى احتلت مكانا بارزا فى الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة ثم فى الحكايات المثبوتة فى كتب النوادر والأمثال ، وكتب الأدب والتاريخ حول جحا وأشعب وهبنقة ، وسيبويه المصرى ، وأبو النواس ، وحكايات ونوادر الحمقى والنوكى المغفلين والحشاشين التى ملأت الأدب الشعبى بعمق التجربة الانسانية التى تسخر من الغفلة والظلم ، وجهالة الحاكم ، وعبثية تسلطه الأحقق المحدود الرؤية ، بالنسبة لتاريخ أمة ووجدان شعب ..

فالمبدع الشعبى يقدم عمله التربوى والتثقيفى ، اما عن طريق المثل المبهر المباشر الذى يتحلى بكل صفات الفتوة والفروسية والقيم الفاضلة ، واما عن طريق المثل المضاد الملىء بالجهل والغفلة والعفن وعوامل التفسخ والانهيار ، واما مرة ثالثة عن طريق المثل الساخر الواعى ، الذى يفضح ويعرى ، ويكشف ويزدرى ..

ان هذا الموقف من المبدع الشعبى احتجاج على الازدواجية المخيفة التى عاشها الشعب العربى المسلم منذ البدء ، بين المثال والواقع ، وبين النظرية والتطبيق ، وبين التدين والانحلال ، وبين الرفيع من القول والمتدنى من الفعل من رجال الفكر والثقافة والحكم الرسميين جميعا ، ولا أريد أن أضيف اليهم الرجال الذين لبسوا مسوح الدين والفضيلة لبييعوا الشعوب للحاكم ، أو ليشتروا أموال الشعوب ليثروا هم ثراء مذهلا فاحشا ، ومدمرا لمقومات الأمة الاقتصادية والاجتماعية معا .

والمسألة أن المبدع الشعبى - لأنه جزء متلاحم من نسيج الأمة - جعل من ابداعه الشعبى أداة لرسم المشروع القومى للأمة من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر .. ومتنقلا بهذا المشروع بفضل سحر الكلمة وفنية الابداع ، واللغة الثالثة المتحررة التى ابتدعها ، من مكان الى مكان فى أرض الوطن العربى كله ، على اختلاف أوضاعه الجغرافية وتركيبته الاجتماعية ، وهمومه السياسية وطغيان محلية اللهجة ، ومحلية التركيب العرقى فيه .. وهذا النجاح كان الاجابة الشعبية العملية على اهمال الأدب الرسمى لهموم الشعب ، واغفاله أهمية التعبير الأدبى عن وجدان الأمة ..

ومن هنا خلا الأدب الرسمى أوكاد من هموم الانسان فى عصره ، فتقدم الابداع الشعبى ليسد الفراغ فى شجاعة وفى اصرار .. وكانت أكبر هموم انسان العصر فى كل آن ، هى الاستمرارية التربوية والثقافية والتعليمية جميعا .. ومن هنا كان المبدع الشعبى حريضا أن يكون الى جوار كونه معبرا ، ومربيا ، أن يكون معلما فى ذات الوقت .. ومن هنا ظهر الهدف التعليمى فى الابداع الشعبى ، حيث يقدم المعلومة الثقافية والعلمية والجغرافية ، كجزء من سياقه الروائى ، لترسب فى عمق المتلقى كشيء طبيعى لم يتعب فى تحصيله ، ولكنه موجود فى كيانه من لحظة تلقية للعمل الشعبى الروائى المغلف بالسحر ، والفنية الروائية .. ومن سन्दباد وكل معلومات الجغرافيين العرب ، وأقوال الرحالة ، يجد متلقى الرحلات نفسه أمام كم رهيب من المعلومات التعليمية حول البحار الجنوبية والجزر المثبتة فيها ، وتيارات البحار ، وحيوانات البحار ، وأنواع النباتات ، والحيوانات الموجودة فى تلك الجزر ، وأنواع الحياة والتقاليد والعادات المتبعة والمرعية فى هذه الجزر .. حتى يصل إلى سواحل الهند والصين .. وليس فى هذا الأمر كله خرافة ، وإن تغلف بأسلوب الخرافة فى المعالجة .. بل أن الأمر كله معلومات حقيقية تزجى الى المتلقى فى هذا الأسلوب الخرافى ، الذى يحتويه النسيج القصصى والروائى ، ليصل الى المتلقى ، ويترسب فى أعماقه بطريقة تلقائية

الجارية تودد ، تتنحى لتتيح للمتعة الذهنية دورها ، كما أنها تتنحى لتفسح المجال أمام المتلقى ليستوعب معلومات هامة بالنسبة لثقافته ومعرفته في عصره وفي كل عصر بعده ..

المبدع الشعبى كان يحمل هموم أمته السياسية والاجتماعية والثقافية معا . وكان يحاول أن يلعب دوره التعليمى الرئيسى ، حيث هو يواجه مجموعة من المتلقين الذى يحتاجون الى هذا الدور التعليمى احتياجا رئيسيا ، وليس من مصدر لتغذيتهم بحاجياتهم الفعلية الا هذا المصدر الشعبى ، والمتبادل ، وغير المباشر ، والذى يستهويهم ، ويدخل الى قلوبهم ، قبل أن يدخل الى عقولهم ، ووجداناتهم . وقد تحمل المبدع الشعبى هذه الرسائل المتعددة وحده في عصور لم يعترف للأدب بدور الادور التسلية وازجاء أوقات الفراغ ، أو دور حامل رسالة الحكم والسلطان ورأى جمهرة العلماء الى الأمة ، دون نظر إلى هذه الأمة ، كأنها جزء حى متماسك له قيمته وأهميته .

حين يتناسى الحكام ، سياسيا وثقافيا ، الشعب .. يتذكر الشعب نفسه ، ويحافظ على هذه النفس من خلال ابداعاته الرائعة ، والمليئة والعظيمة ، فلم يقف أمام الشعب شيء ، رغم وهم الحاكم أنه قد استطاع أن يبعد الشعب عن كل شيء ، هى سخرية المحكوم الواعى والمريد للحياة والتقدم ، من حاكمه المتخلف والمعادى للحياة .

فحب الحياة ، والرغبة في الاستمرار والبقاء هو الذى كان دافع المبدع الشعبى الى ابداعه .. كل السلطة وكل أصحاب الدين ، كانوا يسخفون الحياة له .. هو وحده الذى أحس أن الحياة جديرة بأن تعاش ، وأن الحياة جديرة بأن تبقى .. عبر استمرار معتقداته وأمثاله وحكمه وممارسته الحياتية .. وعبر استمرار ابداعاته الشعبية المتجددة ، والمليئة باسقاطاته الفولكلورية من عصر الى عصر ، ومن بيئة الى بيئة ، حاملة عطر الوجود المتجدد والدائم والمستمر ..

وعلى طول عصور الظلام ، من ولايات العصر

وطبيعية ، تغنيه عن كتب الجغرافيا والتاريخ والمعلومات الطبيعية والبشرية ، ودون محاولة للتلقين والتعليم المتعمدين .. انما هو تعليم وتلقين من خلال العمل الروائى تفتقده أرقى وسائلنا العلمية الآن .. وفي سيرة عنطرة العبسى ، تتوالى المعلومات التعليمية حول الصحراء والحيوان ، والحياة الصحراوية بكل أبعادها المختلفة ، الى أن يأتى مشهد لا لبس في غرضه التعليمى الواضح ، حين يجمع المبدع الشعبى بين عنطرة وبين شعراء المعلقات .. اذ هو يعرض قصيدته لتكون واحدة من عيون الشعر المعلقة على أستار الكعبة باعتبارها من واجهات الأعمال الفنية المتعارف عليها في الجزيرة .. هنا يتعرض عنطرة من كل شاعر سابق له من شعراء المعلقات لامتحان قاس ، يبدأ باستعراض المعلومات اللغوية ، والمعلومات الأدبية والمعلومات الاجتماعية ، الى أن يدخل في الارتجال الشعري ، ثم في المعركة الجسدية الفعلية التى يلعب فيها السيف والرمح دورا .. وينتصر عنطرة على كل الشعراء ، ويعترف الجميع له بالتفوق ، فتعلق قصيدته على أستار الكعبة أسوة بقصائد هؤلاء الشعراء الممتحنين له فكرا أو ثقافة ، أو فروسية وشجاعة .. اذ هو قد أثبت بعد هذا الامتحان جدارته بأن يزايلهم في مجمع الخالدين بأشعارهم المعلقة على أستار الكعبة ، وقد كتبت بماء الذهب . ولم يكن هدف المبدع الشعبى هنا أن يحاول مجرد اظهار بطولة بطله وتفوقه ، وانما كان هدفه الواضح هو ازجاء كل هذه المعلومات عن الحياة والتقاليد ، وكل هذه المعلومات اللغوية والمعرفية وكل هذه المعلومات الأدبية والشعرية ، الى متلقيه عن طريق غير مباشر ، ويحيث تدخل أعماقه من خلال الحدث والمغامرة والتحدى .

وستشهد الصورة التعليمية واضحة في قصة الجارية تودد في ألف ليلة وليلة .. حيث يستعرض المبدع الشعبى من خلالها عدة معارف ومعلومات ، تبدأ باللغة وتتحول الى الفقه والفلسفة والتشريع .. ثم تمر بقضايا الفكر المثارة في هذا العصر مناقشة وتمحيصا واستيعابا .. والمتعة الروائية في حكاية



تهديدات رهيبة وقاسية ، علينا أن نلتفت اليها بشئ من الاحساس بالخطر ، وبالتالى الاحساس بالمسئولية ..

وأحب أن أبدأ بالمنتج المحلى لأنه عندى الأخطر والأهم .. فقد انبعثت دعاوى خطيرة جدا تدعو الى تثبيت الصفات الاقليمية والمحلية والضيقة ، بكل جزء أصبح له كيان فى الوطن العربى باعتبار أن هذه الصفات صفات وطنية تحقق لهذا الجزء أهمية وقيمة واستقلالية ، وتؤكد له شخصيته النامية والطموحة .. وعلى الرغم من صدق المقولة الا أنها تحمل فى داخلها عوامل هدم خطيرة للشخصية العربية ككل .. فنحن حين ندرس الخصائص المحلية لاقليم ، نرصدها ونسجلها كثقافة ذاتية لهذا الاقليم ، ولكننا نحاول أن نخرج من هذه الذاتية المحلية الضيقة الى ما يربطها بالذاتية العربية القومية العامة .. والى تحديد سمات مشتركة تثرى المجموع الثقافى العربى ، وتشارك فى تثبيت قيمها ومثلها ، كما تشارك فى صنع صمودها وتحديدها لعوامل الاذابة الخارجية ..

واختلط فى اطار هذه الدعاوى ما هو عامى بما هو شعبى .. وأطلق لفظ ( الشعبى ) على المنتج المكتوب بالعامية ، مما جنح بالمصطلح بعيدا عن معناه الحقيقى ، وأصبح محمداً بانتاج طبقة اجتماعية وثقافية معينة .. هى بحكم وضعها الاجتماعى والاقتصادى والثقافى لا تمثل القمة فى هذا المجتمع ، بل ولا تمثل حتى الوجود الثقافى السائد للطبقة التى اصطلحنا على تسميتها بالطبقة الوسطى .. وبهذا تم عزل الانتاج الشعبى عن الضمير العام السائد والقائم للمجتمع ككل ، ليصبح هذا الانتاج معزولا فى جوهره عن التحكم فى الوجود الثقافى السائد للوطن المحدود بهذه العامية ..

وأحب أن أزعم أن هناك محاولات مدروسة ومخططة قد تمت فى مرحلة معينة من تاريخنا لاحتلال أعمال أدبية روائية محل السير الشعبية العربية التى كانت تظهر باهتمام المتلقين العرب والمسلمين ، وتستحوذ على وجداناتهم .. وعلى قدر

العباسى الثانى المؤذنة بانهايار مجد المد الاسلامى العربى الثقافى فى كل أنحاء الوجود العربى الاسلامى ، الى عصور الممالك المستقلة التى عاشت حكم العقلية الوافدة على الدين الاسلامى ، وعلى الحضارة الإسلامية جميعا ، بما فيها عصور الممالك والدولة العثمانية .. التى عاشت فى استانبول وماتت فى بغداد ودمشق والقاهرة ومكة وصنعاء ولم تمثل لكل هذه الحواجز الا القلاع والحصون ، وعساكر السلطة وحياة الضرائب وشعار الدين المرفوع دون سند من فهم أو تطور أو استيعاب ذكى متطلع ..

هذه كانت حياة الأمة فى فترة طويلة من عمرها ، وابحث فى أدبها الرسمى عن الأعمال التى عكست كل هذا ، وعبرت عنه .. وحاولت أن تعبر بوجودان الأمة كل سلبياته .. ولن تجد الا أعمالا متناثرة لا تمثل حقيقة المعاناة وعمقها ، وهى مع هذا غير جديرة بالفترة الزمنية الممتدة والطويلة التى مثلت عمر المحنة فى وجود الانسان العربى .. وعلى هذا فالذى مثل وجدان الأمة فى كل هذه الفترة ، وحفظ لها وحدتها ، وصانها من الناس والتمزق ، وحمل لها الأمل المتجدد الدائم ، كان هذا الأدب الذى نسميه بالأدب الشعبى .

واليوم يتعرض هذا الأدب الشعبى ، بل يتعرض الموروث الفولكلورى كله لهزات مخيفة ، تزلزل وجوده ، وتهدهد بالضياح والاندثار . ففى عالم الغزو الاعلامى عن طريق الارسلالات ، ثم الارسلالات التلفزيونى المدعوم بالبيت عن طريق الأقمار الصناعية ، يتحول هذا العالم الى قرية صغيرة جدا .. موحدة الرؤية والتوجه ، وموحدة العطاء الثقافى بالمعنى العام .. ومن هنا كانت الخطورة على الذاتية الثقافية للشعوب بعامية ، ولنا كشعوب عربية بوجه خاص . فالنمط الحياتى والثقافى والفكرى الذى يقدم من خلال هذه الأجهزة المحلية والعالمية يعمل عمله الدائب على اكمال عملية الاذابة الثقافية للانسان العربى فى اطار جديد مرسوم ومحدد ..

ونحن نعيش فى اطار هذا الغزو المزدوج فى ظل



ما كانت الأعمال الشعبية تنمى وتربى وتوصل  
كانت هذه الأعمال الجديدة تشكك وتسطح كل القيم  
والمعاني ..

وأحب أن أزعّم أيضا أن هجمة الروايات الغربية  
المترجمة أو الممصّرة ، في مرحلة من تاريخنا المعاصر  
كانت تحاول أن تزيج الأبطال الذين عاشوا في  
ضمان الناس كعنقود وأبى زيد ودياب وسيف وشيخ  
وعثمان بن الحبل والظاهر وذات الهمة والزبيق  
والدنف وأبى محمد البطال وعقبة شيخ الضلال  
ودليلة المحتالة ، وحمزه البهلوان وعمر الخطاف ،  
وكلهم أصحاب اسقاطات ومواقف سواء سلبية أو  
ايجابية ترتبط بعمق التاريخ الشعبى العربى ..  
لتحل محلهم أبطال يتمتعون عند القراء بشعبية  
جارفة ، ولكنهم أبطال لا يحملون هموم الأمة  
ولا قضاياها ، كارسين لوبين وبيترلود ، ووليم تل  
وروبين هود ، وكابتن مورجان ، وفانتوماس  
وروكامبول .. بل بالعكس كانت هذه النماذج الروائية  
تحمل في تضاعيفها ما يصرف المتلقى العربى عن  
عمقه التاريخى ، وينسيه أصوله في دنيا البناء  
الانسانى ، والمعنى الانسانى ، ربما كانت تصرفه  
أيضا عن قيمة المتوارثة ، ومثله العليا التى عاشها  
في عالمه الشعبى الخاص ..

ما أزعّمه في هذا المجال يحتاج الى تمحيص  
ويبحث ، ولكنه مازال يطرح سؤالا يحتاج الى اجابة ،  
كيف كانت الشعبيات هى الزاد السائد في عصر  
محمد عبده حين ذكرها في مقدمته باعتبارها الأكثر  
انتشارا في عصره ، ثم كيف اختفت وتوارت ، وفقدت  
أهميتها في أقل من مائة عام .. ليس الأمر أن طبقات  
أخرى ظهرت ، وان اهتمامات ثقافية أخرى برزت  
وحسب ، وانما الأمر أن هناك ، فعلا ثقافيا لعب  
دوره في اختفائها وتواربها ، ثم في عدم وصولها الى  
مجال الأدب ، ولا الى مجال اهتمامات أصحاب  
الأدب ومبدعيه ، الا في عصور متأخرة عن هذه بزمان  
بكثير ، وكثير جدا ..

اذن هناك الجهل الاقليمي بمعنى العطاء  
الشعبى ، وهناك المخطط الثقافى لاحتلال أعمال  
أخرى محل الأعمال الشعبية ، ثم هناك الانفصال

الثقافى بين أدباء عصر النهضة المهتمين بالشكل  
وجمالياته ، وبين هذا المصدر الثرى المعطاء للعمل  
الأدبى صاحب العمق الانسانى العربى الأصيل .

ولسنا ندرى كيف غاب عن دارسى الأدب العربى  
في مرحلة النهضة أن الشخصية العربية غابت عن  
النماذج التى يقدمونها للدارسين والشادين للمعرفة  
والأدب .. ونعنى بالشخصية العربية هنا ،  
الشخصية الشعبية الحية رغم التقسيمات  
والعصور ، والمغالطات اللغوية ، والعبث اللفظى  
ونعنى بها أيضا شخصية العمق الثقافى في كل  
المحتوى الأدبى الذى قدم ، سواء شعرا أم نثرا ..  
ونتساءل كيف غاب عنهم جميعا أن ما يقدمونه  
لدارسين ليس عمق هم الأمة ، ليس قلبها النابض ،  
وليس حياتها وقضاياها ومشاكلها .. وانما هو مجرد  
قشور على السطح لا تحفل بالنبض الحى الحقيقى  
لشعب حى ، عاش ويعيش على العطاء الفنى  
والادبى ، وسيظل يعيش على هذا العطاء الثرى ،  
مهما تعاونت على اخفائه قوى مستمرة وافدة أو  
متخلفة .

ثم جاءت بحكم النحت الاجتماعى والطبقى  
الطبيعى ، الطبقة المتوسطة لتتحكم وتتسيد  
وتفرض قيمها وتطلعاتها ، ومثلها وأحلامها ، وهذه  
الطبقة ارتبطت بحكم نموها المجتمعى والثقافى  
بالمعنى الغربى ، والتطلع الى الغرب باعتباره هو  
نافذة التلقى الثقافى ، وهو منهل العلم الجديد ،  
والحضارة الجديدة ، والعطاء الفنى الجديد ..  
واتجاه هذه الطبقة الى التغريب جعلها تنظر الى  
عطائها الشعبى نظرة استعلاء ونظرة استنكار  
معا .. وجعلها تحس أن هذا العطاء الشعبى عبء  
ينبغى أن تتخلص منه ، ليخلص لها وجهها  
الحضارى الجديد المنتمى الى الغرب ، والسائر في  
مداره اجتماعيا وثقافيا معا .. ومن هنا كان الانكار  
الكامل للموروث الشعبى الأدبى في ظل كتاب هذه  
الطبقة التى نظرت الى الموروث الشعبى باعتباره  
منتوجا متخلفا ينبغى التناكُل له ، والاشاحة عنه ،  
ثم انكاره انكارا تاما وقاطعا .

ومن هنا أغفل الأدب الشعبى اغفالا كاملا فى عصر النهضة الفنية والثقافية فى مصر وغير مصر وحلت محله محاولات لربط الأدب بمنابعه اللغوية والبلاغية فى عطاءات المنفلوطى والرافعى والزيات وغيرهم ممن جعلوا منظورهم الى الأدب ينصرف الى الشكل كل الانصراف ، وتصوروا أن العرب وموروثهم كله لا يعرف الا هذا النوع من الزخرف اللفظى والقولى الكاذب ، واعتباره هو الأدب .. ومن هنا كانت محاولة البارودى الشعرية القفز على هذا المتداول الساقط من دنيا البلاغة والأدب الى الارتباط بالشريف الموروث من القول اللامع والناصح ، ووضع البارودى معبره التاريخى متجها نحو أدبى أبى تمام والمتنبى والمعرى .. فى اغفال تام لعطاء الشعب وقيمه فى عصره ، رغم أنه كان أديب السيف والقلم الذى يعرف نبض عصره وتلاه شوقى ينقل شريف القول على غرار أهل السلف ، دون ارتباط بقول ( السفلة ) من أهله وعشيرته ، وهم من حاول أن يقدم اليهم عطاءه الفنى بالعامية ولكنه ظل فى عطائه العامى يعيش فى عالمه الذاتى وعالمه الخاص ، ودون التفات الى عطاء العامة الدرامى أو الروائى الزخم والمعطاء .

والتفت أبناء العصر الذى تلاه الى هذا الزيف ، فجهدوا فى إعادة النظر الى كل المسلمات وكل القيم التى أصبحت راسخة عند من سبقوهم والتى اعتبرها الأبناء الجدد لهذا العصر مشكوكا فى أمرها وتحتاج الى مراجعات . ومن خلال وجهة نظر أخرى تحترمه وتسلكه فى عداد التراث الأدبى شعبيا كان أو غير شعبى . والتفت الدارسون الى أهمية جمع المتداول من الفن الشعبى بعامه ، والأدب الشعبى على وجه الخصوص .. فما زالت سيرة الهلالية تتداول كنص شفاهى معرض للتعديل والتغيير من راوى الى راو ومن مكان الى مكان .. وما زالت هناك مجموعة من القصص الشعبى الغنائى تروى فى الموالد والأسواق ويتداولها الرواة الشعبيون فيما بينهم ، وتتعرض لما يتعرض له النص الفولكلورى من تغير وحذف وتراكم فولكلورى ، قد يهدده سيادة الاعلام ، وسيادة ألحان لجان الاذاعة وتغير ذوق

المتلقى العام وقد تتعرض كلها الى هجمة تذوقية وعنيفة تغير من وجوده وعمقه وأصالته عن خضوعه الكامل للاذاعة كمصدر رئيسى للعطاء الغنائى والدرامى معا .. والواقع أن الكثير من الألحان المستعملة فى القصص الغنائى الشعبى المبدع ارتبطت بمقطوعات غنائية مشهورة وخاصة لام كلثوم .. ، وقد قمت بدراسة أغانى الكاسيت القصصية التى سادت فى فترة من الفترات ، وفرضت نفسها كعطاء شعبى على المقاهى البلدية والتاكسيات بل والاتوبيسات ، ولأحظت سيادة اللحن المحبوب والشائع فى أغنيات أم كلثوم وتحكمها فى إذاعة القصص لهذه الموجه من موجات الابداع الشعبى .. وهذا يعكس خضوع الذوق الشعبى الى حد كبير للذوق الفنى العام السائد فى مرحلة تاريخية معينة .. فنحن ان رجعنا الى مرحلة الأربعينيات والخمسينيات لأحظنا سيادة الموالم ( المنولوج الكوميدى ) على الذوق التذوقى العام نظرا لتسيد القوة الشرائية والاستهلاكية لعمال ( القرنص ) ، وكلهم من أولاد البلد ، على ذوق الغناء والموسيقى والسينما العام أيضا .. ثم تسيد ذوق أثرياء الحرب وهم جميعا من عمال القرنص السابقين .. وغمرت الروح الشعبية بهذا الزحف السوقى الذى يمتاز بالجهالة والغباء ، مع الوقاحة والاغتراب الأجوف ..

وظهرت فى السينما المصرية شخصيات تجسد هذا النموذج السائد ، لتعرضه على الذوق العام شعبيا كان أم غير شعبى هذا فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى . نلاحظ فى مطلع مرحلة الانفتاح ما ساد من أغنيات غزت الملاحى والبيوت عن طريق الكاسيت ، وامتازت بعبثية الكلام وتفاهته ، ثم بالغزو الخليجى للألحان بما فى ذلك سرعة الايقاع ، وخاصة الضرب بالأكف .. وغلبة رقصة السيف والدبكة على معظم موسيقاها ، وغرابة الصوت ، وبعده عن التطريب ، حتى بالمقاييس المتعارف عليها لجمال الصوت ..

فقد اختلت المقاييس وحلت مقاييس أخرى محلها ... وأصبح الصوت الرفيع الحاد ، أو الصوت



الموجود والمبدل بنفسه على الحياة نفسها .. وهو بهذا لا رسالة له إلا مجرد شغل الوجود الشعبى بما هو قائم وبما هو متغير، وبما هو مسيرة عامة، متأثرة تماما بحملة الاعلام القائمة، وخاضعة تماما لقوى الضغط الاعلامى العالمى .. وهو بكل هذا أداء محلى لعطاءات ثقافية وفنية مفروضة، تتلمس الأصدا في المعاناة العامة، وتحاول أن تكون انعكاسا لها، دون أن تدخل في دائرة المعاناة الابداعية الذاتية الصادقة والواعية معا .. انها بهذا تترك للأدباء الافراد الميدان كاملا، ويختفى التعبير الجمعى ليرتك دور التعبير أو تزييف التعبير عن المجموع للأفراد الذين يتصدون لهذه المهمة بدافع من رغبة داخلية في أداء المهمة، أو في ركوب هذه المهمة لبلوغ أهداف نفعية خاصة، وإنتاجهم بعد هذا كله أدب شخصى، لا جمعى .. وأدب رسمى لا أدب شعبى ..

فهل معنى هذا أن الادب الشعبى فقد مبرر وجوده ؟.. أو معناه أن الادب الشعبى فقد مكونات وجوده .. ؟ بالنسبة للسؤال الاول فالاجابة عليه ان مبررات وجود الادب الشعبى قائمة ومستمرة ولا تتوقف أبدا بمرور الادب الرسمى الى الساحة، واحتلال الأفراد المعبرين بالكلمة .. في كل مجالات القول الواصل للجماهير عن طريق الاذاعة والتلفزيون — بالذات، ثم عن طريق الصحافة ..

فما زال الضمير الشعبى يحس أن هذه الوسائل وكتابتها ليسوهم أصحاب القول المعبر والحقيقى، عن معاناة الشعب وآماله وآلامه وخاصة في عصور طغيان الحكم الشمولى، واحكامه لقبضته على فكر الأمة وثقافتها ورصد وسائل الاعلام المملوكة له لتطويعها وتطويرها وفق أهدافه وأغراضه .. من هنا يتفجر التعبير الشعبى متمثلا في النكتة والمثل والموال، وربما يتمثل أيضا في الحكاية الشعبية والموال الشعبى .. ولكنه لا يستطيع أن يجاوز كل هذا الى خلق سيرة شعبية جديدة .. فهذا عمل ضخم وكبير .. لم يعد المبدع الشعبى قادرا على مواجهته، وهو مسحوب الى التعبير اليومى عن طريق وسائل الاعلام التى تستغرقه وتغرقه في آن واحد في عالمها

الأجش الخشن، أو الصوت المخنث الناعم، هو الصوت المفضل والمختار وهى كلها أذواق بدوية مرتبطة بانحصار مهنة الغناء في الصبية أو اليافعين أو المخنثين في المجتمع البدوى المغلق، ثم انتقل الوضع الفنى كله مع تطور المجتمع الجديد نحو الغربية في بلاد الغربية ونحو الحنين الى العودة الى مقر العودة، وظهرت أغنيات الحنين بموسيقاها الحزينة وأدائها الممتد المرتجف المهزوم . ولكنها موجه لم تستمر كثيرا، قامت على تجارة الكاسيت المتجهة الى المغتربين والعائدين، وليس غيرهم .. وتركت هذه الموجة مكانها لموجة جديدة مكتسحة هذه الايام .. وهى الموجة التى سميت بالاغنية الشبابية .. وسنلاحظ أن هذه الموجة لم تنشأ من فراغ وانما قامت أساسا على ارتباط وثيق بما سبقها من موجات، مع تفردا باللحن السريع الراقص وتأثرها تأثرا مباشرا بأغنيات الديسكو الواسعة الانتشار بين الشباب .. والغريب أنها تجمع بين النعومة الرومانسية، وبين الاندفاع الصخابة الراقصة .. ويصبح فيها الكلام لا قيمة له، الا بما هو وسيلة الى مواكبة اللحن الراقص، الصاخب حيناً، والرومانسى حيناً .. والموقع في كل حين .. فكاننا الى حد كبير .. لم نغادر لحن العبت، ولا اللحن الوارد من الخليج، ولا لحن الديسكو الذى يفرض وجوده، وأنغامه فرضا ..

ومن هنا كان التغير الدائم مثار تهديد مستمر للوجدان الشعبى في عطائه، وفي تعبيره معا .. والوجدان الشعبى هنا .. أى في حكاية الأغنية، مجرد وجدان مستهلك، مستمتع، بلا رؤية هادفة لواقع معاش يراد تغييره، ويراد أيضا تغيير قوانينه وبلا رؤية هادفة أيضا لمستقبل يراد بناؤه، وارساء قواعده على أسس واضحة وبينه ..

الغزو الحضارى الدائم، والغزو التعايشى المستمر، يغطى على كل ثورة تأمل، وعلى كل معنى تراث لأحلام الغد وأمانيه .. ومعنى هذا أن وظيفة الادب الشعبى الحقيقية قد توقفت .. وأصبح الناتج الشعبى التلقائى مجرد صدى لانعكاسات مجتمعية وحضارية آنية . صدى للصوت المعلن



الصدىء الرتيب .

العصرى ، ليعبر الوجود الشعبى الراسخ الدائم والمستمر .

أيا كان الأمر فإن التعبير الذاتى عن الخصوصية الذاتية فى خطر مقيم .. وإن كان أصحاب هذا النداء لا يعنون أى شىء مما قلنا ، فهم حريصون على بقاء الصناعات الحرفية الاقليمية المحلية ، الممارسات المحلية والشعبية الضيقة ، لتكون مظهرا يسعد به الدارسون للأنثروبولوجيا ، كما يسعد به سياح الغرب العظماء أبناء العالم السيد والسعيد ، فى زياراتهم لأبناء الشعوب المتخلفة التى ما زالت تحتفظ ببقايا بدائية غريبة تزيدهم احساسا بتطورهم ، وتزيدهم احساسا بالتفوق والسيادة .

ولا ينقلون من عطاءاتنا الشعبية الا ما هو هذا ، ما هو ابراز لتخلفنا وتقدمهم .. ولا ينقلون من أدبنا الا ما هو هذا ، ما هو تعبير عن انطوائنا على أنفسنا ، وازهارا لمدى تجاوزهم لهذه المراحل المتخلفة انسانيا وحضاريا .

ومع هذا فادبنا الشعبى هو أصالتنا التى تقاوم كل هذه الهجمة البربرية المتخلفة وهو وقاؤنا حين تنضم حول عطاءاته المميزه لوجودنا الحضارى الاصيل الذى أعطى ويعطى ، ويظل يعطى .. مادما نعرف له قدره ومكانته ، ونعرف وسائل ترسيخه الأخطار أمامه ، وندرسها ، ونعرف وسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أدباء العصر . والحديث فى هذا المجال ما يغلق مجالا حتى يفتح مجالات ، .. وما أكثر الشوق أن يستمر الحديث ، حتى نرى مسرب نور نهتدى به ونتوجه اليه ، فالكون حولنا أظلم ، واشتدت ظلمته ، حتى لنبحث فى غمار الدراسة والابداع عن مسرب نور ، أو عن ظل مهتز من مشكاة فى زجاجة الحقيقة .

ومن هنا كان مبرر وجود التعبير الشعبى قائما ومستمرا وكانت المعادلة الصعبة التى تواجهه ، فهو اما أن يبرز نفسه من خلال المنشور من الأعمال ذات الطابع الفردى ، أو يتقدم كاتب فرد ليعيد ترتيب الأوراق ، فيقدم عمق تجربة شعبه من خلال تجربته الفنية الشعبية السابقة ، أو يقدم عمق تجربة شعبه من خلال اسقاطات معاصرة على الموروث الباقى من أعمال شعبية متوارثة فيكون الراوى الشعبى الجديد لهذه الأعمال ، يحملها ثقل هموم العصر ، ومحتفظا فى نفس الوقت بزخم العطاء الشعبى الممتد العريض .

أما الاجابة على السؤال الثانى فمحيرة ، فمكونات الادب الشعبى كامنة فى أعماق الشعب نفسه .. وهى تتفجر مدله بنفسها حيناً ، وهى تختفى بعيدا عن الأضواء وعسف السلطة ، واضطهاد أصحاب الادب الرسمى أحيانا كثيرة — وهى تقاوم من عدائها باسم الحضارة والتمدن مرة ، وباسم ارتفاع القيمة الأدبية والوعى التعبيرى ، عدة مرات .. ولكنها آخر الأمر مقاومة عبثية تريد لروح الشعب أن يموت ، وتريد أن تحل فى وجدانه ووعيه مجموعة من القيم والابطال لا علاقة لهم بموروثه الشعبى القديم ، وبقيمه وكياناته عبر التاريخ . فرغم وجود المكونات الأساسية عند المبدع الشعبى ، الا أنه لا يستطيع أن يصوغ ابداعه بحيث يلائم العصر أو يساير تطور معنى الادب عنده .. إلا أنه ينهض الى التحدى ويتصدى له — وفى أعماق الكبت الاعلامى المحلى والعالمى تتولد الكلمة وتصاغ ، وتبرز عملا شعبيا يتسلل خلال أدوات العصر ومواصفات العصر ، وتصنيفات الفن

# قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية

## الانجازات والمعوقات

### عبد الغفار عوده

يضطلع قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية بمسؤولية تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها انطلاقاً من فلسفة القطاع وتحقيقاً لأهدافه ..

وبهذا الصدد شهد عام ١٩٩٢ بداية التطوير الفعلى للأداء الفنى والادارى بالقطاع وفقاً لخطة عمل كمية ونوعية وزمنية وضعت في اعتبارها تجاوز الظروف التي كان يمر بها ..

وان كانت المشكلة الأساسية في القطاع هي تضخم العمالة واستنفادها لميزانية القطاع التي لا تزيد عن ٨ مليون جنيه ، حيث أن المرتبات تصل إلى ٥ مليون بينما مخصص للإنتاج ٢ مليون ومخصص للباب الثالث الإستثمارى ( مبانى سكنية وأجهزة ... الخ .. « مليون جنيه ..

وقد بدأت خطة التطوير للقطاع على الوجه التالى :

( ١ ) صدور القرار الوزارى رقم ٢٣٨ فى ١٥ / ١١ / ٩١ بन्दب الفنان القدير عبد الغفار عودة رئيساً للقطاع ..

( ٢ ) صدور القرارات الوزارية بتعيين قيادات جديدة ومشرفين فنيين لجميع فرق القطاع ، وكذلك قرار انشاء مكتب فنى لكل فرقة تحقيقاً لديمقراطية الإدارة وجماعية القرار — خاصة وأن معظم القيادات التي كانت تتولى مسؤولية العمل لم تكن على المستوى الذى يرقى لذلك ..

( ٣ ) كانت دفعة العمل بالقطاع تسير ارتجالاً فى ظل عدم وجود لوائح مالية وإدارية ، بالإضافة إلى الافتقار إلى اللوائح الداخلية للفرق ، وأنعدام الضوابط والمعايير



التي تسهم في تسيير دفة العمل ، ولمواجهة ذلك فقد تم بالفعل وضع بعض اللوائح المالية وفي مقدمتها لائحة ( فئات التعامل مع الفنانين ) من ناحية الأجور والتعاقد ، وذلك كإجراء عاجل ، إلا أنه يظل إجراء قاصرا بالنظر إلى الحاجة الماسة إلى لوائح مالية وإدارية كاملة . وبالفعل ، فقد تم الاتصال بالجهات المعنية كالجهاز المركزى للتنظيم والإدارة ، ووزارة المالية ، وفور إقرار هذه اللوائح من مجلس الإدارة بعد عرضها عليه قريبا سيتم اتخاذ إجراءات اعتمادها والعمل بها بعيدا عن تعقيدات اللوائح الحكومية ..

### وعلى سبيل المثال : —

أ — القانون رقم ٩ لسنة ١٩٨٣ الخاص بالمناقصات والمزايدات يشترط إجراء ممارسة مع المؤلفين والفنانين لشراء مصنفاتهم الفنية ، أو التعاقد معهم للعمل الفنى تمثيلا وإخراجا وتصميما ... إلخ !! ، كما يشترط موافقة الخدمات الحكومية على التعاقد مع هؤلاء المؤلفين والفنانين . وقد تم ويتم هذا الاستيفاء شكليا وبشكل صوري وضاعت كل محاولاتنا سدى لا فهم من يهمل الأمر أن النشاط الفنى مختلف بطبيعته عن الأغراض التي وضع لها قانون المناقصات والمزايدات !! عن متطلبات العمل الفنى واحتياجاته المتنوعة المتغيرة التي تتطلب سرعة الشراء أولا ، وبالطريق المباشر ثانيا ، فإذا ما تم استخدام هذه الإجراءات العاجلة وضع المسئولون بالقطاع فى مواجهة المناقصات وتحت المساءلة من الأجهزة المعنية كوزارة المالية وجهاز المحاسبات ، هذا بالإضافة إلى بعض الاشتراطات اللامنتطقية التي تقضى مثلا بعمل اذن اضافة لبوكيه الورد ، وحمية تشكيل لجنة للفحص والقبول وتحرير شهادة إدارية ... إلخ ... كما يعانى القطاع فى ظل القانون المذكور من ضآلة وقصور الحدود القصوى لسلطات الاعتماد ، وذلك بالمقارنة بالزيادة المطردة والهائلة فى الأسعار والتكاليف الباهظة للخدمات فالمسموح بشرائه عام ٨٣ بـ ١٥٠ جنيها لا يمكن أن تكون هذه حدوده القصوى بعد عشر سنوات عام ١٩٩٣ !!

ب — يتم التعامل مع الفنانين العاملين بالقطاع وفقا للائحة الفنانين طبقا للقانون ٤٧ لسنة ١٩٧٨ ، أى أنهم يخضعون لكل ما يخضع له العاملون بالدولة كالأقدميات المطلقة ، وأصبح الفنان الذى يستحق درجة فنان قدير ( مدير عام ) طبقا للأقدمية الواردة باللائحة المشار إليها هو الذى أصبح لا يقدم شيئا نظرا لظروفه الصحية والنفسية وكبر سنه ، بينما الذى لا تتاح له فرصة الترقى بسبب حادثته هو القادر على العطاء .. أما الراقص ولاعب السيرك القومى فان عطاءه يتوقف عند سنة مبكرة تصل بالكاد للأربعين ، وهى أقل كثيرا من سن الاحالة للمعاش طبقا للائحة القانون العام وهى سن ٦٠ سنة ، الأمر الذى يتمخض عنه وبالضرورة عمالة زائدة وبطالة مقنعة فضلا عن العبء المالى والمعنوى الذى يقف حائلا دون تقديم الخدمة الفنية المرجوة ..

وعليه .. فاعداد كادر حقيقى للفنانين هو الحل الأمثل لذلك — يكون قادرا على وضعهم فى الفئات الفنية اللائحة ، ومنحهم العائد المادى الذى يتناسب مع المتغيرات الاقتصادية واحتياجات ومتطلبات الفنان بالإضافة إلى إقرار الخروج المبكر للمعاش للاعب السيرك والراقص ..

(٤) ان ندرة دور العرض تأتى فى مقدمة المشكلات التى تواجه القطاع ، والمعروف أن معظم فرق القطاع تقوم بتقديم عروضها على مسرح واحد بالتناوب هو مسرح البالون ، ويقدم السيرك عروضه بشكل دائم على مقره بالعجوزة ، بالإضافة لمسرح محمد عبد الوهاب الصيفى بالاسكندرية ، وفى مواجهة هذه المشكلة كان لابد من البدء فى التوسع فى اقامة دور العرض ..

وقد استطاع القطاع أن يتوصل إلى تخصيص ٥٠٠٠ متر مربع فى مصيف جمصة ، وتم وضع التصميمات واقامة المبنى . ويضم « السيرك ( ١٠٠٠ كرسى ) كما يضم مسرحا مكشوفاً ( ٨٥٠ كرسى ) وقد تم العمل بالموقع فى يوليو ٩٢ ، وسيتم افتتاحه رسمياً أول يوليو ٩٣ . كما استطاع القطاع تخصيص ٨٥٠٠ متر مربع فى مدينة ١٥ مايو أقيمت عليها التجهيزات الأولية ، وقدمنا خلال الموسم الشتوى عروضاً للسيرك بنجاح كبير . وبالنسبة لسيرك العجوزة فقد تمت أول مرحلة لتطويره فى المدخل والواجهة والممرات والمجزر ... إلخ .. ويتطلب التطوير ضرورة استكمال المرحلة الثانية والثالثة من تطوير الملابس والأجهزة وباقى المبانى . أما تطوير ألعاب السيرك نفسه فقد وضعت خطة لا ستقبال خبراء من كوريا الديمقراطية والصين لتطوير الألعاب الموجودة واستحداث ألعاب أخرى وإنشاء مدرسة للسيرك القومى ..

.. أما مسرح محمد عبد الوهاب بالاسكندرية ، وله موقف يتصف بالخصوصية التى تولدت من وجود منظمة الصحة العالمية بجواره ، فقد شكلت لجنة بقرار وزارى لدراسة الموضوع ، وقد انتهى رأى إلى أن تقوم المنظمة ببناء المسرح على أحدث طراز وعلى كامل مساحة الأرض ، مقابل أن يكون للمنظمة حق استغلال الدور الثانى فقط .. ولن يتم ذلك فى هذا الموسم الصيفى ..

(٥) ان خريطة الهيكل التنظيمى للبيت لم تراعى الاحتياجات الفعلية ، بل تم تسكين القوى العاملة الموجودة على خريطة تم تفصيلها لتلبية حاجات أفراد بذواتهم بصرف النظر عن مصلحة العمل . وقد تم وضع هيكل تنظيمى جديد وسيعرض على مجلس الادارة قريباً تمهيداً لارساله للجهاز المركزى رفق بطاقات وصف حقيقية ..

(٦) ان الفرق الفنية التى كانت موجودة لم تكن قادرة على الوفاء باحتياجات القطاع وتحقيق فلسفته .. لذا فقد تم اعطاء فرقة أنغام الشباب استقلالاً مالياً وإدارياً وفنياً بعد أن كانت جزءاً من الفرقة الغنائية والاستعراضية ، كما تم استحداث ٣ فرق جديدة ليست ازدواجا أو تكراراً لفرق أخرى قائمة ، لأن نقطة انطلاق هذه الفرق تتركز أساساً على فلسفة قطاع الفنون الشعبية الاستعراضية فضلاً عن أن القاهرة ال ١٢ مليون نسمة فى حاجة ماسة إلى تعدد الفرق .. والفرق الثلاث هى :

\* فرقة ( مسرح تحت ١٨ ) من أجل نمو نفسى واجتماعى لأطفال مصر وقدمت باكورة انتاجها بالفعل عرض ( شطورة ) والذى حقق نجاحاً فاق كل التوقعات حيث كان يقدم صباح كل يوم على مسرح البالون .

\* والفرقة الثانية هى :

فرقة ( مسرح الغد ) للعروض التجريبية بعيداً عن النقل والتقليد ومن خلال رسالة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .



\* أما أحدث الفرق الثلاث فهي :

الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، ويقوم الأستاذ سليمان جميل بالاشراف عليها والمنتظر أن تقدم باكورة انتاجها قريبا .. وهكذا تضاعفت فرق القطاع من ٤ فرق إلى ثمانى فرق خلال عام واحد ..

(٧) أن كل ما سبقت الإشارة إليه من عمليات التطوير والانشاء كان حتما أن يواكبها بل ويسبقها تطوير الفرق نفسها وبهذا الصدد فقد تم ما يلى :

### أ — الفرقة القومية للفنون الشعبية :

تم الاتفاق على تقديم برنامج جديد تماما فى كل عناصره ويرجع الفضل فى ذلك إلى الأستاذ سامى يونس الذى يضطلع بعبء الاعداد والتجهيز من جميع النواحي ، وقد أسند التصميم لمصممين قدامى وجدد إلى جانب اختيار واعداد مدربين للفرقة ولمدرستها فضلا عن الحاق عناصر جديدة ، كما افتتح وزير الثقافة صالة جديدة لتدريبات الفرقة ، كل ذلك تمهيدا لتقديم برنامج جديد من ١٤ رقصة من التراث المصرى والعربى وذلك فى ١٩٩٣ / ٧ / ١ ..

### ب — فرقة رضا للفنون الشعبية :

كان أهم ما تم الوصول إليه حتى يتحقق التطوير المنشود للفرقة العريقة هو رفض سياسة التعامل مع الفرقة على أنها فرقة قطاع خاص ، فهي بكل المقاييس فرقة من فرق الدولة من الألف إلى الياء ، وبعد أجازة السيدة / فريدة فهمى لمدة عام وسفرها ، أصبح للفرقة مكتب فنى يمارس دوره ، ومجموعة من المصممين الجدد من أبنائها ، وتم ضم عناصر جديدة ( ٥٣ عضوا ) للفرقة وللمدرسة ، وسيخضع الجميع لمنهج تثقيفى وتدريبى تم وضعه بمعرفة الأستاذ الدكتور / صلاح الراوى وبمعاونة مدير عام الفرقة والمشرفين الفنيين . كما تم تدعيم الأوركسترا بـ ١٥ عضوا ، وبالتالى تم استكمال جميع العناصر اللازمة لتقديم برنامج جديد ..

\*\* وقد تقدم قطاع الفنون الشعبية للسيد وزير الثقافة بدراسة لاقامة مهرجان القاهرة الدولى الأول للفنون الشعبية ، بحيث يكون عام ١٩٩٣ عربيا وعام ٩٤ أفريقيا وعام ٩٥ عالميا ..

(٨) بالنسبة للسيرك القومى فان مقره بالعجوزة كان يتم تأجيريه بكل مشتملاته للقطاع الخاص ، رغم أنه كان يحقق قبل التأجير وبعده أضعاف ما يتم مقابل تأجيريه طوال ثلاث سنوات . وكان القرار الحاسم هو العدول عن التأجير نهائيا ، وتم التعاقد بأسلوب الانتاج المشترك مع القطاع الخاص مبانى السيرك الثابتة وهو أسلوب يضمن للقطاع عائدا صافيا ، بالإضافة إلى تشغيل الطاقات إلى جانب الاحتكاك بالفنانين الأجانب ..

(٩) كان لابد من اتخاذ اجراءات لتطوير مراحل تنفيذ العمل الفنى ، وفى هذا السبيل تم إنشاء ورشة مركزية للديكور وورشة مركزية للأزياء ..

(١٠) تم اقرار مبدأ تسجيل وتصوير أعمال القطاع على شرائط فيديو كاسيت وتسويقها بمعرفة القطاع ، ومن المتوقع أن تدر عائدا لا بأس به فضلا عما يتيح هذا النظام من انتشار العمل الفنى والمحافظة على اليريرتوار وتوثيقه ..

(١١) تم تأسيس اسديو للتسجيلات الصوتية بالجهود الذاتية ، والقطاع مع الهندسة الاذاعية يقوم بتنفيذ اجراءات العزل الصوتى على أحدث المستويات الفنية وبالتالى سيتم تسجيل كافة أعمال القطاع بالاستديو التابع له ، بالاضافة إلى طبع شرائط كاسيت لكافة أعماله ..

(١٢) تم انشاء ادارة للتسويق وتعمل وفقا لائحة حوافز مجزية لأول مرة ..

(١٣) فى مواجهة ضالة مكافآت الانتاج التى يتم صرفها فى المواسم الصيفية وفى ظل ارتفاع الأسعار وافق مجلس ادارة القطاع ووافق وزير الثقافة على رفع هذه الفئات بمبلغ ٥ ج لكل فئة ، كذلك رفع نسبة الحوافز فى التدريبات حتى ١٥٠ ٪ بدلا من ١٠٠ ٪ وفى العروض حتى ٣٠٠ ٪ بدلا من ٢٠٠ ٪ حتى تتوافق أجور الفنانين مع متطلبات المهنة والمتغيرات الاقتصادية ..

(١٤) استكمال الهياكل التنظيمية للفرق الفنية وتدعيمها بالعمالة الفنية وهو ما يمثل فى نفس الوقت حلا لمشكلة الفنانين الذين ظلوا يتعاملون بنظام الأجر نظير عمل لأكثر من عشر سنوات حيث تم فى مارس ١٩٩٢ :

\* تعيين ١٥٣ فنانا بمختلف المجموعات الفنية ( راقصين .. موسيقيين .. لاعبين .. ) ..

\* تعيين ١٢٦ من الفنانين الاداريين فى مختلف المجموعات النوعية تدعيما للجهاز الفنى والادارى للبيت ..

\* تمت ترقية ٥٢ فنانا بمختلف النوعيات و ٥٣ اداريا بمختلف التخصصات .

\* وبالنسبة لعام ١٩٩٣ فقد تمت ترقية عدد ٥٧ فنانا و ٢٤ اداريا كما تم تعيين ١١ اداريا ..

(١٥) بالنسبة لأسعار التذاكر فانها لم ترفع لضرورة الأخذ فى الاعتبار وبصفة جدية الغالبية العظمى من محدودى الدخل وحقهم فى الثقافة والترفيه مقابل تذكرة تكون فى متناول اليد علما بأن القطاع يتعامل مع فئات ٣ ج ، ٥ ج ، ١٠ ج ، بل انه استحدث فئتين جديدتين هما ١ ج ، ٢ ج ..

.. ويمكن اجمالى انجازات العام المالى ٩١ / ٩٢ مقارنا بالعام السابق له على الوجه التالى :



السنة	عدد الحفلات	أجمالي الإيرادات	صافي الإيرادات	عدد الرواد
		جنيه	جنيه	
نشاط ٩٢ / ٩١	٧٤٤	٧٦٤١٢٣	٥٥٤٧٩٦	٣٢٦٥٠٤
نشاط ٩١ / ٩٠	٧٠٥	٨٠٦٩٦٧	٥٤٧٩٤٦	٢١٨٨٤٦
التغير	٣٩ +	٤٢٨٤٤ -	٦٨٥٠ +	١٠٧٦٥٨ +
النسبة المئوية	٥٥ +	٥٣ -	١٢ +	٤٩ +

.. ويمكن اجمالي انجازات التسعة شهور من ١ / ٧ / ٩٢ حتى ٣٠ / ٣ / ٩٣ مقارنا بنفس المدة في العام الماضي على الوجه التالي :

المدة	عدد الحفلات	اجمالي الايراد بالجنيه	صافي الايراد بالجنيه	
من ١ / ٧ / ١٩٩١ حتى ٢٩ / ٢ / ٩٢	٥١٧	٥٣٨٣٨٨	٣٨٤٨٠٩	٢٠٩٠٥٥
من ١ / ٧ / ١٩٩٢ حتى ٢٨ / ٢ / ٩٣	٩٠٠	٦٤٥٨٤٧	٤٣٦٤٥٤	٣٦٦٧٥٨
التغير	٣٨٣ +	١٠٧٤٥٩ +	٥١٦٤٥ +	١٥٧٧٥٣ +
النسبة المئوية للتغير	٧٤ +	٢٠ +	١٣ +	٧٥ +

.. أما خطة النشاط الفني خلال المرحلة المقبلة بما فيها الموسم الصيفي ٩٣ :

## ١ — الفرقة القومية للفنون الشعبية :

- \* استمرار الاعداد والتجهيز للبرنامج الجديد ( برنامج كامل ١٤ رقصة ) .
- \* المشاركة في المهرجانات القومية والعالمية في خط موازى مع اعداد البرنامج الجديد .
- \* بدء عرض البرنامج الجديد في ١ / ٧ / ٩٣ مع بداية الموسم الصيفي .

## ٢ — فرقة أنغام الشباب :

تستعد لتقديم :

- ( ١ ) الكوميديا الغنائية الاستعراضية ( رصاصة في الكلب لولو .. ) .
- ( ٢ ) العرض الاستعراضى ( أحلى وأحدث رقصات في العالم ) ..

### ٣ — الفرقة الغنائية والاستعراضية :

تستعد لتقديم :

المسرحية الغنائية الاستعراضية : ( الزُّنَّالين )

### ٤ — فرقة رضا للفنون الشعبية :

- \* المشاركة في المهرجانات القومية والعالمية ببرنامج مكثف من الريريتوار .
- \* تم استكمال تطوير الفرقة من خلال المدرسة ( باختيار الدارسين واعدادهم بمنهج علمى وفنى ) وكذلك اختيار أعضاء جدد للفرقة الأم وتطوير الأوركسترا .
- \* الاعداد والتجهيز لبرنامج جديد بعد أن تم الاستقرار على المصممين الجدد بموافقة المكتب الفنى للفرقة .

### ٥ — السيرك القومى :

- ( ١ ) استمرار عروض السيرك فى حفلات مسائية ودون توقف بالعجوزة .
- ( ٢ ) بداية الموسم الصيفى من ١ / ٧ / ١٩٩٣ .. بجمصة .
- ( ٣ ) برنامج مشترك مع سيرك أبطال العالم .. اسكندرية . ( السيرك الروسى ) .
- ( ٤ ) برنامج مشترك مع عالم السيرك ( السيرك البلغارى ) برأس البر .

### ٦ — فرقة ( مسرح الغد ) :

- ( ١ ) قدمت باكورة أعمالها العرض التجريبي ( ليش يا عليش ) على مسرح البالون لمدة ٣٠ ليلة عرض ، اعتباراً من الخميس ٧ / ٢ / ٩٣ ( وتم تصوير العرض تليفزيونيا ) ..
- ( ٢ ) يتم حالياً الاعداد للعرض التجريبي الثانى ( فاوست الجديد ) ..

### ٧ — فرقة ( مسرح تحت ١٨ ) :

- ( ١ ) قدمت باكورة أعمالها عرض ( شطورة ) على مسرح البالون فى حفلات صباحية ( الساعة ١١ صباحاً ) لمدة ٦٥ ليلة عرض اعتباراً من الأحد ٣١ / ١ / ٩٣ ( وتم تصويرها تليفزيونيا خلال تلك المدة ) ..
- ( ٢ ) تعد حالياً أربعة عروض جديدة حتى بداية الموسم الصيفى ( فيروز شاه - عفوا يا أبى - السلام - قميص السعادة ) .

.....

### خطة النشاط خارج مصر :

فى اطار التبادل الثقافى تقوم كل من الفرقة القومية وفرقة رضا برحلات فنية خلال المدة من ابريل وحتى نهاية عام ١٩٩٣ إلى البلاد الموضحة وفقاً للجدول الزمنى التالى :



### الفرقة القومية للفنون الشعبية :

- (١) تسافر إلى كوريا الديمقراطية ، في حدود ١٢ فردا ، وذلك في المدة من ٥ / ٤ إلى ٢٠ / ٤ / ١٩٩٣ ..
- (٢) تسافر إلى الصين ، في حدود ٣٤ فردا ، وذلك خلال المدة من ٥ / ٢٥ — ٦ / ٦ / ١٩٩٣ ..
- (٣) تسافر إلى المكسيك ، في حدود ١٥ فردا ، وذلك في المدة من ٨ / ١٠ إلى ٢٣ / ١٠ / ١٩٩٣ ..
- (٤) تسافر إلى كوريا الجنوبية ، في حدود ٢٩ فردا ، وذلك في المدة من ٢٣ / ١٠ إلى ٢ / ١١ / ١٩٩٣ .

### فرقة رضا للفنون الشعبية :

- (١) تسافر إلى قطر ، في حدود ٦٩ فردا ، في المدة من ٤ / ٤ إلى ١١ / ٤ / ١٩٩٣ ..
- (٢) تسافر إلى أذربيجان ، في حدود ١٥ فردا ، وذلك في النصف الأول من شهر مايو ١٩٩٣ ..
- (٣) تسافر إلى بولندا ، في حدود ١٥ فردا ، وذلك خلال شهرى مايو ويوليو ١٩٩٣ ..
- ويعد ..
- رغم كل المعوقات المالية والادارية فاننا نأمل أن نحقق اليوم وغدا بمشيئة الله — الكثير من الانجازات الحقيقية بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية ..
- ... والله من وراء القصد ...



# ظواهر العامية فى المثل الشعبى

« دراسة لغوية »

د. إبراهيم أحمد شعلان

هذا البحث يتناول الكلمات العامية فى المثل الشعبى ، ويحاول القاء الضوء على الظواهر التى بانت عليها الكلمات الملحونة - بلغة القدماء - أو الكلمات المتطورة - بلغة المحدثين - تلك التى تظهر فى المثل الشعبى . وقد يرى أحدهم أن العامية فى المثل لا تعدو أسطورة منسوجة أما بقصد أو بغير قصد ، وقد يرى آخر أنه ليس هناك مشكلة لغوية تتعلق بوجود مثل هذه الكلمات ، وإن وجب الاهتمام بدراسة الظواهر أو التغييرات الطارئة على اللغة بين الحين والآخر . وهدف البحث من هذا أن يعرض أشكال العامية فى المثل ويرصد الأصيل والدخيل من الألفاظ أو الظواهر فى الكلمة كما ارتضاها اللسان العامى .

أما المادة التى كانت محور هذه الدراسة فهى ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية وهى :

١ - الأمثال العامية : لأحمد تيمور ويحتوى على ثلاثة آلاف ومائة وثمانية وثمانين مثلاً ..  
٢ - حدائق الأمثال العامية : لفائقه حسين راغب - ويحتوى على ألفين وأربعمئة وواحد وتسعين مثلاً .

٣ - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية / دار المعارف ١٩٩٢ .

وقد تم تسجيل كل الكلمات العامية فى هذه المجموعات ومنها تتكون مادة البحث .

- وهذه المجموعات السابقة تعبر عن اتجاهين أساسيين :

※ - أحدهما : اتجاه مدنى أو شعبى قاهرى ويتمثل فى مجموعتى تيمور وفائقه حسين .  
ويبدو أنهما قد عدلا بعض الصياغات المثلية ويظهر ذلك بشكل خاص فى مجموعة تيمور .



\* - والثانى : فهو اتجاه ريفى وتمثله مجموعة كاتب هذه الدراسة . وقد سجلت هذه المجموعة فى ريف الوجه البحرى بمصر ، ولا يظهر فيها التعديل الا فى القليل النادر ولضرورة الكتابة ، بمعنى أن كلمة «قبل» على سبيل المثال لا ينطقها العامة كما هى مرسومة على الورق ولكنهم يقلبون القاف ألفاً فتكون «أبل» بفتح الألف وسكون الباء وليس فى الامكان رسمها على هذا النحو ، وهى على كل حال تغييرات قليلة لا تؤثر على حقيقة النص وأمانة التسجيل .

\*\*\*

لقد حاول البحث أن يتعامل مع النصوص كما هى ، فليس هناك داع للغلو فى التفسير لتأصيل الكلمة العامية وذلك بالاختصار على الرجوع إلى المعاجم والقواميس للتماس التوافق والتشابه . ولكن عندما يتضح أن اللغويين القدامى قد اتفقوا مع المعجميين ورصدوا هذه التغييرات اللغوية وصنفوها وأجازوها . فإن ذلك يدعو إلى الاطمئنان إلى صحة الأصل لوجود الكثير من القرائن .

وفضلاً عن ذلك فإن المجتمع الشعبى - الذى يميل إلى الإنغلاق - يتحاشى الاحتكاك ويتهيب الغرب والجديد والدخيل ، ولذلك فإنه يستخدم الكلمات الموروثة المسموعة ، ولما كانت هذه الكلمات المسموعة قد جاءت أصلاً عن طريق المثقفين وهم من رجال الدين والعلماء الذين لم ينفصلوا فى أى مرحلة من مراحل التاريخ عن الطبقات الشعبية ، فإننا نستطيع أن نقول - دون مبالغة - أن اللغة المسموعة مصدرها اللغة المكتوبة وأن اللسان العامى حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة وإمكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشته ، وكان من نتيجة هذا التوفيق ذلك الاختلاف القليل ، وبمعنى آخر فإن اللسان العامى قد أعطى لنفسه الحرية المضبوطة - أن صح هذا التعبير - فى نطاق المحافظة والتقليد ، وقد يكون من المناسب أن نعرض فى السطور التالية بعض الاتجاهات فى قضية العامية والفصحى مما يخدم - بلا شك - صور العامية فى المثل الشعبى والأشكال التى بانَتْ عليها الكلمات .

\*\*\*

## (العامية والفصحى)

إن قضية العامية والفصحى ليست مشكلة حديثة ولكنها قديمة قدم التطور اللغوى ونعتقد أنها امتداد لقضية الأصيل والمولد والدخيل التى كانت محل دراسات منذ بداية انتشار الإسلام خارج الجزيرة العربية وما ترتب عليه من احتكاك ثقافى بالحضارات الأجنبية ، وقد تواصلت الدراسات منذ هذا التاريخ على مستوى العالم العربى والإسلامى ، ولكن ما يهمنا - ونحن نتحدث عن العامية المصرية - أن نقف على بعض الآراء التى تمثل بعض الاتجاهات المتناقضة .

لقد كانت العامية محل نظر القدماء منذ مئات السنين . فقد ذكر الشيخ يوسف المغربى (ولد أواخر السابع أو أول العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى) أن سبب تأليفه لكتاب «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» هو دفع ما يوجه إلى العامية المصرية من نقد ، واثبات أن ما ينطق به أهل مصر صحيح عربيه أو قريب من الصواب»<sup>(١)</sup> . وهناك سبب مباشر أشار

إليه المؤلف وهو أن بعض المتشدين سمع من بعض الأصحاب ألفاظا فصار يهزأ به مع أنها تحمل الصواب فأراد المغربي أن يدافع عن صديقه ممثلا لبنى وطنه وأن يقطع ألسنة المتشدين الساخرين فرجع إلى أقرب المعجمات إليه وهو القاموس للفيروز آبادي وأخذ يعد ذلك الدفاع الذى حمل به راية الدعوة إلى الذود عن العامية المصرية لأنها عربية ولا يبعدها عن أصلها الا تحريف لا يذهب بعروبيتها ولا يخرج بها إلى دائرة السوقية والابتذال»<sup>(٢)</sup>.

ويرى آخر أن ما طرأ على الألفاظ العامية من تحوير فى المعنى وتغيير فى شكل البناء يتفق مع قواعد اللغة العربية ومساثلها التى تحدث عنها النحاة فى مراجعهم وأثبتها فقهاء اللغة فى كتبهم وأمالهم .. وأن الاختلاف هو وهم نسجه الزمن بسبب قصور الإدراك وزاد فى أثره تقصير المشتغلين بأمر اللغة العربية ووقوفهم عند حد القول بعامية لفظ وفصاحة آخر لمجرد الكلام دون اعتماد على بحث لغوى سليم يجرونه فى معاجم اللغة أو قراءة فاحصة لتراثنا الأدبى تكون فيصلا لهذا<sup>(٣)</sup>.

ويقول لين : «لا يوجد فرق كبير بين اللهجة الدارجة والفصحى كما يفرض المستشرقون الأوروبيون ، ويمكن وصف اللهجة الدارجة أنها تبسيط اللهجة القديمة بحذف حركات الكلام الأخيرة ، كما أنه لا يوجد فرق كبير بين اللهجات العربية فى البلدان المختلفة كما قد يتصور البعض ممن لم يخالط أهل هذه البلاد . وتتشابه هذه اللهجات أكثر مما تتشابه لهجات بعض مناطق انجلترا المختلفة»<sup>(٤)</sup> . ويؤيد أحمد عيسى هذا الرأى ويحدد ابتعاد العامية عن الفصحى فى شيئين هما الإعراب وتركيب الحروف فيقول : أما الإعراب فهو الإبانة عن المعانى بتغيير أو آخر الكلمة ، وأما تركيب الحروف فأكثر حروف اللغة وأن أصاب بعضها تغيير قد يكون عظيما لا يزال يقرب من الأصل الفصحى ، وأن التغيير والتبديل الحاصلين فى هذه الحروف قد يسهل فى الكثير منها نسبتها إلى خصائص اللغة وسنتها فى اللهجات المختلفة»<sup>(٥)</sup>.

أما أصحاب الاتجاه الآخر فيرون أن العامية ابتعدت عن الفصحى ، فيرى أحدهم «أن اللهجات العامية أخذت تتشكل بعدة تأثيرات . تأثير اللغة القومية قبل دخول الإسلام ثم تأثير اللغة العربية الفصحى ثم تأثير اللغة التركية أو الفارسية على بعض المجتمعات والأقاليم العربية ، ومن هنا جاءت عامية العراق مخالفة لعامية مصر وكلاهما مخالفة لعامية المغرب العربى وهم مخالفون لعامية شبه الجزيرة العربية اليوم .. وقد استتبع ذلك خلافا جوهريا فى لغة الأدب الشعبى ومن ثم فى الأمثلة العامية التى عرفت فى عصر تطور اللهجة العامية فى كل إقليم من الأقاليم العربية»<sup>(٦)</sup>.

ويرى آخر «أن كثيرا من الألفاظ فى اللغة العامية المصرية وأسماء المدن القبطية وأيضا طرائق التعبير والمصطلحات وتركيب الجمل ، فالنقى والاستفهام فى العامية يجرى على أسلوب اللغة القبطية فيهما ، كما يطابق نطق بعض الحروف العربية نفسها نطقها فى القبطية وكذلك الحركات ، وما زالت العامية المصرية التى هى لغة الشعب لغة الحياة اليومية فيها الكثير من اللغة المصرية القديمة واللغة القبطية التى عاصرت دخول اللغة العربية والتى هى امتداد اللغة الهيروغليفية»<sup>(٧)</sup>.



لا شك أن أصحاب الاتجاه الأخير يضعون عازلاً كبيراً - دون دليل - بين العامية والعربية كأنهما لغتان مختلفتان ، وترتب على ذلك - كما يقول أحدهما - أن هناك خلافاً جوهرياً في الأمثلة العامية التي عرفت في عصر تطور اللهجة العامية .

وقد يكون من المناسب أن نقول أن اللغة - أى لغة - تحتوى على مجموعتين من المفردات :

**أحدها :** مجموعة المفردات القيمية بفتح الياء الأولى وتشديد الثانية وتشتمل على القيم الروحية التي تحكم العادات والأخلاق والسلوك وما يرتبط بذلك من مبادئ الدين والفلسفة والاجتماع وغيرها . وهذه المجموعة لا يحدث فيها تغيير كبير ولذلك فإن مفرداتها بطيئة التطور طويلة المفعول ، وبناء على ذلك فإن عامية هذه المجموعة - وهى مظهر التغيير الذى يمكن أن نصادفه في هذا البحث - لا يمكن أن تخرج عن نطاق الضوابط اللغوية التي رصدها العلماء منذ مئات السنين كما سنشير إلى ذلك عند استعراض مفردات العامية في الأمثال الشعبية .

**والثانية :** مجموعة المفردات الحرفية أو الاصطلاحية وهى التي تتعلق بالعلوم العلمية التي تساعد على تيسير سبل الحياة وطرق المعاش وهذه المجموعة تخضع للتطور الحضارى وشروط الاحلال ووسائل الخلق والابتكار - وهذه المفردات سريعة التطور والظهور والاختفاء طبقاً لسرعة الإيقاع الحضارى . وبالتالي فإن المفردات التي تصاحب هذه العلوم يجب أن تكون ذات إيقاع سريع يتفق مع سرعة التطور - وهذه الظاهرة مضطربة في كل لغات العالم المتحضر وغير المتحضر .

وعلى سبيل المثال فقد أورد الدكتور عبد الصبور شاهين ألف وثمانمائة وعشرة مصطلحاً في كتابه «دراسات لغوية»<sup>(٨)</sup> وبعد متابعة هذه المصطلحات تبين أن المفردات القيمية حوالى سبعة وثمانون مفردة . ويعملية حسابية نجد أن هذه المفردات تمثل حوالى ٤,٨ ٪ أو بنسبة ٤٨ في الألف ، والباقى مصطلحات حرفية عملية ، وهى - كما هو واضح - نسبة ضئيلة جداً تدعم ما سبق الإشارة إليه من أن التغيير يمكن أن يحدث في العلوم العملية كالكهرباء والصناعات والسينما والمسرح والكيمائيات والأدوات المنزلية ... الخ .

وهذه النتيجة التي تمت ملاحظتها ضرورية لأنها يمكن أن تلقى ضوءاً على ظواهر العامية في المثل الشعبى باعتبار أن المثل عبارة عن عملية أخلاقية وسلوكية يومية ليست لها علاقة بالعلوم المادية العملية .

## (ظواهر العامية في المثل)

لاحظ القدماء أن الأمثال قد لا تخضع للضوابط اللغوية ، فقد رصد «أبو عبيد» في المثل «أجناؤها أبناؤها» أى الذين جنوا على هذه الدار بالهدم هم الذين كانوا بنوها . قال : وأنا أظن أن أصل المثل : جناتها بناتها لا أبناؤها ، لأن فاعلاً لا يجمع على أفعال إلا أن يكون هذا من النواذر لأنه يجيىء في الأمثال لا يجيىء في غيرها . فالعرب تجرى الأمثال على ما جاء

ولا تستعمل فيها الاعراب<sup>(٩)</sup> . ويقول الزجاجي «الأمثال قد تخرج عن القياس فتحكى كما سمعت ولا يطرد فيها القياس فتخرج عن طريقة الأمثال»<sup>(١٠)</sup> .

ولقد أكدت الدراسة الميدانية أن الأمثال الشعبية لم تبتعد بعاميتها عن الفصحى كما قد يتبادر إلى الذهن ، ويكفى أن نقول أنه من خلال آلاف الأمثال - محور هذه الدراسة - لم نعثر على مجموعة من الكلمات العامية ذات أثر واضح ، كما أنها مجموعة قليلة جداً ، وربما كانت أيضاً محل شك كبير ، وأن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الأمثال بما فيها من مفردات عامية متناثرة هنا أو هناك لم تبتعد عن الفصحى ، الأمر الذي لا يدل على جمود الفصحى وتحجرها ، ولكن على حيوية هذه اللغة وثرائها واتساع مفرداتها ودقتها لكي تستوعب التطور وتعايشه . ويكفى في هذا المجال أن نفتح قاموساً من إحدى اللغات إلى العربية لنجد الكثير من الكلمات العربية التي يمكن أن تؤدي معنى الكلمة الأجنبية وهي دقة كونتها خبرة أجيال .

ونحاول في الصفحات التالية أن نستعرض أبرز ألوان أو صور العامية في الجملة المثلية ، على أن يؤخذ في الاعتبار أن قضية الاعراب باعتبارها إحدى مظاهر العامية أمر مفروغ منه ذلك أن قواعد الاعراب تكون مهمة عند الحديث ولا تكاد تظهر إلا عند التسجيل ، وأن رجل الشارع - وحتى المثقف - لا يستطيع أن يحرك لسانه رفعا أو خفضا على أواخر الكلمات عند الحديث المرسل أو الحوار اليومي ومن ثم اعتمد القدماء قاعدة بسيطة فقالوا «سكن تسلم» .

### أولا : ترتيب الحروف :

من الأمور التي يمكن ملاحظتها على لغة رجل الشارع تبديل أو إعادة ترتيب الحروف ، لأنه يتحدث بتلقائية ولا يستطيع أن يحفظ الضوابط اللغوية ، ولذلك فإنه يعيد ترتيب الحروف عن طريق اسقاط بعضها أو إضافة أخرى أو استبدالها ، وربما كان هذا التبديل أو الاحلال أو الانحراف الصوتي نتيجة خطأ في السماع أو ميل إلى التقريب كما يرى أحد العلماء حيث يقول : «ومتى اتحد المخرج أو تقارب سهل انتقال الصوت إلى مجانسه أو مقاربه ولا سيما إذا دعت لذلك ضرورة»<sup>(١١)</sup> ومن مظاهر هذا الترتيب :

### ١ - التبديل :

وفيه تحتفظ الكلمة ببنييتها مع إبدال حرف بآخر قريب منه في النطق ولكنه أكثر سهولة عند الاستعمال أو ما يمكن أن نسميه الترتيب التحويلي أو الانحراف<sup>(١٢)</sup> ان صح التعبير ، ويظهر ذلك في الأمثال التالية :

\* الصاد تنحرف إلى «س» : المثل «اللى بيدق يدق على صدره ، عاشر عاشر مسيرك تفارق»

\* قد يحدث العكس فتتحرف السين إلى «ص» : المثل «أيد واحده ماتسقفش» .

\* الضاد تنحرف إلى «د» : المثل « حبيبك يمدغ لك الزلط وعدوك يتمنى لك الغلط » ، « اللى ياكل على درسه ينفع نفسه » «ديق تسقف» ، «الوسع في بتاع الناس ديق»



\* الشين تنحرف إلى «س» : المثل : «عصفور في اليد ولا عشره على السجر» ،  
«السجرة الى تضلل حرم الله قطعها» ،

\* الكاف تنحرف إلى «ق» عند الكتابة وألف عند النطق .. المثل .. حرامى مايسرقش  
مقشط » .

\* الميم تنحرف إلى نون : المثل «اللى ياكل قد الزبييه لا به عيا ولا نصييه» ..

\* الجيم تنحرف إلى شين : المثل « زى الجزار كريبه اللى تشتتر » . أما الحروف  
اللسانية الثلاثة وهى «الثاء» و «الظاء» ، و «الذال» فإن العامى يستقلها ويصعب عليه  
إخراج اللسان فى حركتها فتتحرف «الثاء» إلى «تاء» و «الظاء» إلى «ضاد» أو «دال» ونجد  
ذلك فى الأمثال التالية :

\* الثاء إلى تاء : المثل «ابن يومين ما يعيش ثلاثه» ، «أبو بالين كداب وأبو ثلاثه  
منافق» ، « ابرته تمنها فدان » (١٣) « أبرد من التلج»

\* الظاء تنحرف إلى ضاد : المثل «ضل راجل ولاضل حيط » «أنصف من الصينى بعد  
غسيله» .

\* الذال تنحرف إلى دال : المثل «خد من التل يختل» «خد من الزرايب ولا تاخدش من  
القرايب» ، « خدوا فالكوا من عيالکوا»

أما حرف الهمزة فإنه يستبدل بغيره من الحروف فى أحواله الثلاث :

١- فى أول الكلمة : قد يستبدل بحرف مناسب وهو الواو كما فى المثل «ان كانت البيضة لها  
ودنين يشيلوها اتنين»

٢- فى وسط الكلمة : تسقط الهمزة ويحل محلها الحرف الذى تظهر عليه الهمزة سواء  
كان واو أو ياء أو ألفا فمن ذلك :

\* الواو كما فى المثل : «اتبع اليوم يوديك الخراب» ، زى ساعى اليهود ما يودى خبر  
ولا يجيب خبر» .

\* الياء كما فى المثل : «ابن آدم يا أكحل الراس يا خايب الطبيعه الفم يضحك للفم  
والقلب فيه الخديعه» ، «ابن السايغ اشتهى على أبوه خاتم» ، «أبو ألف حسد أبوميّه ،  
«إذا فسدت الأم فسدت العيله» .

\* الألف كما فى المثل : جوزتها تتاخرا راحت وجابت راخر»

٣- فى آخر الكلمة : تتحول الهمزة إلى حرف آخر يتفق مع طبيعة اللسان وامكاناته كما فى  
المثل : «زى حمير التراسه تتلكك على قولة هس» ، «الميه تكذب الغطاس» ، «ابقى  
سقا وترش على الميه ؟!»

ويعبر أحد العلماء عن هذا الوضع بمصطلح القلب المكانى ، ويقصد بالقلب المكانى  
تقديم بعض أحرف الكلمة على بعضها مع احتفاظ اللفظ بمعناه أو تغييره تغييرا طفيفا  
ويرجع السبب فى ذلك إلى «الميل لتخفيف اللفظ أو للتفنن فيه ، ويحدث فى أكثر الحالات

اعتباطاً . مثال ذلك «بحلق» فهي مقلوب «حملق»<sup>(١٤)</sup> وهي موجودة في المثل : «كلٌ وبحلق عينيك آهى أكله واتحسبت عليك» ، وكلمة «بعزق» مقلوب «زعبق» وهي موجودة في المثل : «الحمار لما يشبع يبعزق عليه» .

وقد يعبر عنه بمصطلح الابدال . وهو «اقامة حرف مكان حرف آخر قد يقاربه مخرجاً وربما لا يقاربه ، أو يكون بقلب الحرف نفسه لفظاً آخر على معنى حالته اليه . وقد عد العلماء الابدال في العربية الفصيحة سنة من سنتها والابدال - غالباً - في الحروف المتقاربة المخرج ، وهو مذهب حذاق الأقدمين من اللغويين كما هو مذهب كثير من الدارسين<sup>(١٥)</sup> .

ويضيف في موضوع آخر قوله أن «معظم الحروف التى تطاوع الابدال هى الحروف المتقاربة فى المخرج سواء أكان ذلك فى الألفاظ العربية أو الألفاظ الأعجمية وأن بعض الحروف تستدعى ابدالاً لمجاورتها الى أصوات متجانسة معها كما يحدث فى «مسيطر» و «مسيطر»<sup>(١٦)</sup> . ونصل من ذلك إلى أن «ألفاظ لغتنا اليومية قد سلكت فى ابدال حروفها نفس الطريق وأنها فرع للفصحى ومنها انحدرت»<sup>(١٧)</sup> .

وبالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن القول أن الذى يحكم الابدال واعادة ترتيب الحروف فى الكلمة هو التخفيف أو التخفف مما يعوق اللسان عن الانطلاق وخاصة إذا كانت الحروف متجاورة ومتنافرة أو متجاورة ومتقاربة فينحرف اللسان إلى الحرف المقارب .

## \* ثانيا : الادغام والدمج :

ليس المقصود بالادغام هو فناء أحد الصوتين المتجاورين فى الآخر كما جاء فى كتب القراءات<sup>(١٨)</sup> . فهذه القضية ترتبط بالعامية أو الأصوات على الإطلاق ؛ ولكننا نقصد دمج الكلمات فى بعضها وتكوين كلمة تحمل بصمات الكلمتين السابقتين ويظهر ذلك فى الكلمات الآتية واستعمالاتها فى الأمثال :

\* بلاش : «بلا شىء» وهى كلمة منحوتة . وقد تبقى كما هى فيقال فى المثل : «من جه بلاش راح بلاش» ، وقد تدخل عليها أداة التعريف كما فى المثل : «البلاش كتر منه» وهى هنا بمعنى «الذى جاء بلا شىء»

\* أتابيك أو «اتاريك» : أصلها «إذا بك» كما فى المثل «أتابيك ياضيف ما انتش صاحب محل» . ويرى أحد العلماء<sup>(١٩)</sup> أن كلمة «أتابيك» أصلها «أتارى» والأصل - كما يقول - «أتارى» وأبدلت التاء «تاء» ، ويستشهد بأنها فى القاموس بمعنى الأثر أو الخبر وآثار بمعنى أخبار وهذا مخالف لمعنى الكلمة الموجودة فى المثل ذلك أن هذا المثل عبارة عن جملة فى سياق حديث سابق بين متحاورين .

\* «جابه» أصلها «جاء به» أو «أتى به» كما فى المثل : «جابه الديب من ديله» . ويقول أحد العلماء<sup>(٢٠)</sup> جابه : أى أتى بالشيء وهى منحوتة من جاء به .

\* «امبارح» أصلها «أمس البارحة» كما فى المثل «جاء امبارح يملك المطارح» . ويرى أحدهم<sup>(٢١)</sup> أن الأصل فيها البارحة وأبدلت لام التعريف ميما ، وهذا يتفق وقول النبی صلى



الله عليه وسلم : ليس من أمبر امصيام في أمسفر» أى ليس من البر الصيام في السفر .. ومازال ابدال لام التعريف ميماً يستخدم إلى الآن في منطقة جيزان التى تقع في جنوب المملكة العربية السعودية .

\* «ايه» أصلها «أى شىء» أو «أى شىء هذا» وفي المثل «أقول أيه وأعيد أيه» وهى هنا عبارة عن استفهام انكارى ، أو تدل على اليأس والتحسر ، وفي كتاب «معجم الألفاظ العامية» انها كلمة تقال عند مخالفة أو عند سماع قول لا يعجب على سبيل الزجر وتقل عند الرغبة في الاستزادة من حديث (٢٢) .

\* «هلبت» أصلها «لأبد» أو «هل بد» وفي المثل «الى أنت خايف منه هلبت عنه» .  
\* «منين» أصلها «من أين» وفي المثل «الى ما يموت منين يفوت» .  
\* «آدى» أصلها «هذا هو» . وفي المثل «آدى الجمل وآدى الجمال» ويضاف إلى ضمير المتكلمين فيقال «آدحنا» أى «هذا هو نحن» وفي المثل «آدى احنا زى الجاريه المليهه لا دهن طيب ولا آنسه كويسه» وفي المثل «آدينا بنقاسى مرها زى ما كلنا حلوها» وفي المثل «آدينى حيّه لما اشوف الى جيّه» .

ويعزو الدكتور إبراهيم أنيس هذا الدمج الى خطأ الطفل في تقسيم العبارة إلى أجزائها الصحيحة ، ويقول ان هذا يحدث عادة في العبارات الكثيرة الشيوخ ، وقد لوحظ هذا في لهجات كثيرة من لهجات اللغات الأوربية ويمكن أن نعزو لهذا - كما يقول - الخلط في تقسيم العبارة ما جاءتنا به لهجة كلامنا من أمثال الفعل «جأب» الذى لا شك في أنه انحدر عن الاستعمال الصحيح «جأ بكذا» فخيّل للطفل أن «الباء» جزء من الفعل «جأ» ولاسيما أنه كان ينطق به في لهجة الكلام بغير همزة» (٢٣) .

وهذه القضية «الدمج والادغام» ترتبط بقضية أخرى مثلها بل وتتداخل معها ألا وهى قضية : الاختصار والاختزال وهى ما تشكل محور السطور التالية .

### ثالثا : الاختصار والاختزال :

ونعنى بذلك اسقاط الحرف والتخلص منه ، ويستخدم العوام الاختصار في الكلمات ثلاثية الحرف والرباعية وحتى الكلمات ثنائية الحرف فإنها لا تسلم من الاختصار ويكتفى بحرف واحد . ومن ذلك :

١ - حروف الجر : والمعروف أن أغلب هذه الحروف تتكون من حرفين وعندما يسقط العامى حرفاً منها يبقى حرف وحيد ليؤدى دور حرف الجر كاملاً ولذلك فيمكن القول أن الحرف المفرد ذو شأن كبير من حيث أنه يمثل معنا قائماً شريطة أن يكون هذا الحرف داخل جملة وأن يحل هذا الحرف محل حرف الجر ويكون الحرف الأول من حرف الجر هو البديل الكامل .

ويستخدم العامى حروف الجر في الأمثال بطريقتين فهو إما أن يبقى على حرف الجر كما هو ولا تختلف استعمالاته في ذلك عن الفصحى ، وإما أن يتخلص من الحرف الثانى ويكتفى بالحرف الأول ومن ذلك :

١- الإبقاء على حرف الجر كما هو ، كما في المثل : «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» ،  
«إذا كان القمر معاك أيش على بالك من النجوم» .

٢- اختصار حرف الجر : وهو ما يعبر عنه بالادغام أى فناء أحد الصوتين في الآخر كما في المثل «قل م النذر واوفى» ، «أقرب م المعزة للرباط» ، «الفار وقع م السقف قال له القط اسم الله عليك قال سيبنى وخلقى العفارىت تركبنى» «قال ياباياه احلى م العسل ؟ قال : الخل ان كان بلاش» ، «الضحك ع الشقاتير والقلب يسبغ مناديل» ، «الطول ع النخل والتخن ع الجميز» ، «زى الفجل متحزم ع الماضى»<sup>(٢٤)</sup> ، «العريى الى منسفه ع الباب» .

أما حرف الجر «إلى» فان العامى لا يستخدمه ؛ اذ يسقط الهمزة ويكتفى بحرف اللام فيقول في المثل : «طلع من نقره لحديره» ، «كان في جره وخرج لبره»

٣- حرف الهمزة : يستثقل اللسان العامى حرف الهمزة سواء في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها فيتخلص منها في كثير من الأحيان ، وقد يستبدلها بغيرها من الحروف المناسبة . ويرى أحد العلماء أنه من الممكن أن نعزوا ميلنا إلى التسهيل في الهمزة الى القبائل الحجازية<sup>(٢٥)</sup> .

- ففى أول الكلمة : تسقط الهمزة كما في المثل : ابن الحرام لا بينام ولا بيخلق حد غيره ينام» ، «حد يقدر يقول للجندى غطى بتاعك» ، «أبوك البصل وأمك التوم منين تجيلك الريخه الطيبه يا مشوم» وأصلها من أين وأسقطت الهمزة في أول «أين» .

- في وسط الكلمة : كما في المثل «احنا اتنين والتالت جانا منين» ، «افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشوئمه»

- في آخر الكلمة : كما في المثل : «ابطى الوعد واسرع فى التتميم» ، «ابطى ولا تخطى» ، «ان كان جارك بلا حُك به جسمك» ، «الباب المقفول يرد القضا المستعجل» ، «دا وجهك والا ضى القمر» .

واسقاط الهمزة ليس قاصرا على العامية الحديثة ولكنها كانت موجودة في اللهجات العربية في العصور الاسلامية ، ويقول أحد العلماء «ان من يرجع إلى اللهجات العربية في العصور الاسلامية يرى أنها مالت إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها محققة لما تحتاج في تحقيقها من جهد عضلى ..» وقد مالت كل اللهجات السابقة الحديثة إلى التخلص من الهمزة في النطق فليس غريبا أن يتخلص منها أيضا معظم الحجازيين وبعض التميميين<sup>(٢٦)</sup> .

٣- اسم الإشارة : للسان العامى طريقتين في اختصار اسم الإشارة «هذا» :

\* الأولى : تختصر إلى كلمة «ده» فيقال في المثل «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» وهذه شائعة في ريف الوجه البحرى على وجه الخصوص .

والثانية : تختصر إلى كلمة «دا» فيقال في المثل «اجرى ومد دا شىء يهد» وهذه اللهجة شائعة في منطقة القاهرة .

أما «هذه» للمؤنث فتختصر إلى «دى» كما في المثل «دى عيشه وآخرتها الموت» .



وبخصوص «هذا هو» و «هذه هي» فتختصر إلى كلمة «آدى» كما في المثل «آدى الله وآدى حكمته» أى «هذا هو الله وهذه هي حكمته» والمثل «قالوا الجمل طلع النخلة قالوا : آدى الجمل وآدى النخلة» أى «هذا هو الجمل وهذه هي النخلة» .

٤ - اسم الموصول : استعاض العامة عن الأسماء الموصولة كلها بكلمة مختصرة وهى «الى» وهذه الكلمة عبارة عن الجزء الأول من اسم الموصول وبذلك أسقطوا الجزء الثانى من الكلمة . وعلى ذلك فكلمة «الى» تدل على المفرد والمؤنث والاثني وجماعة الذكور والاناث والعامل وغير العامل . وفى «الحدائق» أن كلمة «الى» قد أكثر استعمالها فى اللغة المصرية وكثرت كذلك الأمثال التى بدأت بها<sup>(٢٧)</sup> . وبمتابعة الأمثال التى بدت بكلمة «الى» نجد أنها تبلغ حوالى ٤٥,٦ ٪<sup>(٢٨)</sup> فى الحدائق ، وفى « الأمثال العامية » لأحمد تيمور يبلغ مجموع هذه الأمثال ٢٧٧ مثلاً بنسبة ٨,٦ ، وفى مجموعة كاتب هذا البحث ٣٥٦ مثلاً بنسبة ٩,٦ .

وعلى ذلك فتكون النسبة العامة هى  $٩,٦ + ٨,٦ + ٤٥,٦ = ٦٣,٨$  أى بنسبة ٢١,٣ ٪ فى المجموعات الثلاث .

معنى ذلك أن الأمثال التى تبتدىء بكلمة «الى» تبلغ أكثر من «خمس» كمية الأمثال محل دراسة هذا البحث ، وهى بلا شك نسبة كبيرة تدل على أن اسم الموصول هذا يستحوذ على شعبية كبيرة لدى العامة لا فى مصر وحدها ولكن - أيضاً - فى كل أنحاء الوطن العربى . ويؤيد هذا ما يقوله أحد العلماء من أنه «نكاد نتفق على استعمال - الى - بهذه الصفة معظم اللهجات العربية الحديثة - إن لم تكن كلها - فى جميع أنحاء الوطن العربى . فتسمعه فى السعودية وفى الكويت وغيرها من دول الخليج العربى وتسمعه فى مصر وما يليها من بلدان المغرب العربى ، فإذا ما كنت فى سبته على البحر الأبيض المتوسط وإذا ما كنت فى طنجة فى شمال المغرب أو كنت فى مراكش وغيرها من بلاد السوس تجد «الى» كاسم موصول ، كما يضمونها أهل العراق والشام كلامهم<sup>(٢٩)</sup> ويرجع المصدر السابق وجود هذا اللفظ فى الفصحى بناء على ما يلى :

\* - اما أن تكون «الى» أصلها «الذى» وما يتفرع عنه وقطعت الذال وما بعدها وبقيت «ال» ترخيماً .

\* ثانياً : أن تكون «الى» أصلها «ال» ثم ضعفت وأميلت مع اشباع ، ونحاة العرب لا يختلفون فى اعتبار «ال» اسم موصول .

\* - ثالثاً : روى بعض القراء أنه قد قرأ بتخفيف الهمزة من «الاء» وقياسها أن تجعل بين .. ويضيف أن تخفيف الهمزة من الاء ونطقها «اللا» بغير همزة - تسهيلاً - أخف على اللسان من تحقيقها ، وقراءتها على هذا النحو من التخفيف ساعد اللهجات الحديثة على امالة اللام واشباعها فصارت «الى» واستعملناها اسماً موصولاً يدل على المفرد والمثنى والجمع<sup>(٣٠)</sup> .

ويرى عالم آخر أن «كلمة «الى» الشائعة فى كل البلاد العربية بدلاً من كلمات متعددة يمكن بعد التأمل أن ننسبها الى أصل قديم كان شائعاً فى بعض لهجات العرب القدماء وأنه

كان للعرب القدماء لغتان مستقلتان يصطنعون احدهما في الأساليب الأدبية ويصطنعون الأخرى في الحديث العادى (٣١) .

ويمكن أن نضيف أن قطع الذال والاكتفاء «بأل» مع مدها بالامالة ربما كان نتيجة استتقال خروج اللسان في حرف الذال واتفاقا مع الميل إلى السهولة والتخلص مما قد يعوق الانطلاق في التعبير باعتبار أن الاختصار لن يؤثر على المعنى .  
وفي هذا المجال يمكن الاكتفاء بذكر بعض النماذج مثل :

«اللى ما يعرفك يجهلك» ، «اللى ما ينفعش طبله ينفع طار» ، «اللى يفوتك فوته وارتاح من قهره وان كنت عطشان ما تورده على نهره» ، «اللى ما يخاف من الله خاف منه» ، «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويظهره» ، «اللى تحبل على الفرن ، تولد في الجرن» ، «اللى تحبه حيه يطوق بيها» .

ولا يقتصر اسم الموصول «اللى» على بداية المثل رغم أنه يمثل ٤٠ ٪ من كمية الأمثال التى تبدأ بحرف الألف ، وأكثر من «خمس» مجموع الأمثال محل البحث ؛ ولكنه قد يأتى في وسط الكلام كما في المثل «العيار اللى ما يصبش يذوش» ، «الصاحب اللى ما ينفع جته مدفع» .

وأخيرا فإن الاختصار قد يدخل الى الكلمات ثلاثية الحروف كما في الأمثال : «الاقتصار نص المعيشة» ، «نص الفطره خزوب» ، «على قد زيته كيل له» ، «القد قد الفوله والجس جس الفوله» .

## رابعا : الاضافة أو الزيادة :

وكما أن اللسان العامى قد جرى على الاختصار والايجاز تمشيا مع التبسيط وخصوصا نظرية السهولة وهذا هو الغالب ؛ فإنه أيضا قد درج على الاضافة أو الزيادة ، وهذه أما أن تكون في نهاية الكلمة بإضافة حرف الشين للدلالة على النفى كما في المثل :  
« آفتى مغرفتى راحتى ما اعرفش » ، « الابريق المليان ما يلقش » ، « أتعلم السحر ولا تعمل بوش » ، « العيار اللى ما يصبش يذوش » .

وقد تاتى الشين بعد علامة الاستفهام كما في المثل « ايش جاب طر لسبحان الله ؟ » « ايش جاب ده لده ؟ » « ايش حائشك عن الرقص قال قصر الكمام » ، وهى في هذه الحالة أما أن تكون اختصار عن طريق الدمج بين كلمتين « فايش » أصلها « أى شىء » (٣٢) وقد يكون اضافة خاصة وأن العامى يستخدم حرف الشين الزائدة كثيرا . في هذا المجال يقول أحد العلماء : « يغلب على المصرى زيادة حرف شين المقتطعة من شىء في آخر كل كلمة بعد النفى فيقولون « ما كتبتش » ونحو ذلك مما هو شبيه بشين الكشكشة عند العرب (٣٣) . ويقول آخر ومن أهم خصائص اللهجة العربية المصرية من حيث التركيب إضافة الشين للدلالة على النفى . مثل « ما يرضاش » بدلا من ما يرضى (٣٤) . ويقول صاحب تهذيب الالفاظ : « تستخدم الشين في النفى والاستفهام فيقول أحد العامة « سافرتش » أى هل سافرت فيقول آخر ما سافرتش أى ما سافرت ولا يلحقون الشين بكاف المخاطبة الا على القاعدة المتقدمة أى في النفى والاستفهام . فهناك فرق بين هذا التحريف الفاشى في العامية وبين كشكشة ربيعة ومضر فإنهم يزيدون بعد كاف الخطاب للمؤانثة شيئا فيقولون في « رأيتك » رأيتكش ويقولون « بكش » « عليكش » في بك وعليك (٣٥)



وقد تكون الزيادة في بداية الكلمة ، ومن الظواهر الواضحة في الجملة المثلية زيادة حرف الباء قبل فعل المضارع كما في المثل : "أبو ميه بيحسد أبو حُولِيَّه" (٣٦) ، أعمى وبيرمح في النخل ، اللي بتحبل في مكة بيجيوا خبرها المجاورين ، اللي بياكل كثير بيشخ كثير .

وقد يكون من المناسب الإشارة إلى أن العامية الجزائرية تتفق مع العامية المصرية في إضافة الباء الزائدة قبل المضارع مما يدل على اتساع هذه الظاهرة .

ومع أن اللسان العامي - عادة - يتخلص من الهمزة سواء في أول الكلام أو وسطه أو آخره وقد يستبدل بها ما يناسب ظروفه في أحيان أخرى وغالبا يستبدل بها الحرف الذي تظهر عليه (الألف أو الواو أو الياء) إلا أنه قد يضيفها إلى الكلمة في بعض الظروف ربما لصعوبة النطق ببداية الكلمة بالنسبة لبعض الحروف كحرف الياء مثلا . فيقول المثل «ايد على ايد تساعد» ، «الايدي البطالة نجسه» ، «اللي ما ايدى في مقطفه ألف عفريت يلطفه» ، «ايد على ايد تودى بعيد» .

**\* خامسا : أداة النفي :** يفضل العامي استعمال حرف النفي ، «ما» في الجملة المثلية ، وعندما تأتى أداة النفي «ما» بعد اسم الموصول «اللي» يضاف اليها في كثير من الأحيان حرف الشين الزائدة كما في المثل «اللي مش عاجبه الباب مفتوح» ، «اللي مش عاجبه يشرب من البحر» وبذلك تتخلص «ما» النافية من المد ويتحول الفعل بعدها مصدر كما في المثل «اللي مش قادر على حاجه يسيبها» ، «اللي ما يشوف من الغريال يبقى أعمى» .

وكثيرا ما يأتى الفعل مضارعا بعد «ما» النافية كما في المثل «اللي ما يعذنى ما اعده ولو كان النبي جده» ، ومن خلال ١٨٠ مثلا في كتاب «الحدائق» (٣٧) نجد أن «ما» النافية بعد «اللي» يأتى بعدها ٤٣ مثلا فيها الفعل مضارعا ومنها ١٢ مثلا يأتى الفعل ماضيا ومن الأمثال التي يأتى فيها الفعل ماضيا : «اللي ما فلح البدرى جى المستأخر يجرى» ، «اللي ما داق اللحمه تعجبه الفشه» (٣٨) .

وفي بعض الأحيان يسقط العامي حرف النفي ، وهنا يعتمد النفي على التلوين الصوتي . كما في المثل «شفتش الجمل ؟ قال ولا الجمال» .

وليس معنى استخدام حرف النفي «ما» بكثرة في الأمثال أن حرف النفي «لا» ليس له مكان في الجملة المثلية ولكنه قليل الاستعمال كما في المثل «لا بحبك ولا بقدر على بُعدك» ، «لاقينى ولا تغدينى» .

ومما يلفت النظر في استعمالات النفي في الجملة المثلية أن الأمثال تستخدم تعبيرا يدل على الاستحالة أو قريب منها أو حتى المبالغة في بعض الظروف . وهذه الأمثال تبدأ بكلمة «عمر» بضم العين وسكون الميم فيقول المثل «عمر ابن شهر ما يبقى ابن شهرين» ، «عمر الحسود ما يسود» ، «عمر الدم ما يبقى مَيَّه» ، «عمر الرايب ما يرجعش حليب» ، «عمر شجرة التين ما تطرح زبيب» ، «عمر الغاب ما يصح منه او تاد» وكلمة «عمر» هنا بمعنى أن هذا الأمر لن يحدث ولا يمكن تصويره .

وقد تأتى «ما» في بعض الأمثال للاثبات أو زائدة وربما كانت توطئة أو هى وما بعدها تحل محل فعل الأمر فيقول أحدهم «ما تيجى» أى «إنت» ، «ما تكتب» أى «أكتب» ،

«ما تشرب» أى «اشرب» ونرى ذلك أيضا فى المثل «يا ويل اللى ما تسقف له يجى لك راقص»

\* **سادسا : المبنى للمجهول :** يتحاشى العوام استخدام صيغة المبنى للمجهول ذلك أنها تبدأ بالضم وهذه تمثل صعوبة على اللسان لذلك نجد أنه استبدلها بصيغة المطاوعة وذلك بكسر الحرف الأول مع إضافة حرف مناسب بعده وغالبا ما يكون ساكنا ، أو تحويل الفعل الى مصدره .

وبعد أن تم مسح المجموعات الثلاث<sup>(٣٩)</sup> - محور هذا البحث - تبين أن مجموع الأمثال التى تحتل صيغة المبنى للمجهول تبلغ ٣٦ مثلا وهى نسبة ضعيفة جدا ومع ذلك فقد حولها اللسان العامى الى الصيغة المناسبة لكى تتفق مع امكاناته بمعنى أن الكلمة العربية التى لا تأتى الا على صيغة المبنى للمجهول تحولت إلى الصياغة الجديدة التى ارتضاها الذوق العامى ، ومن ذلك الأمثال الآتية :

المثل الشعبى : اللى ينشترى ما ينشهى . **الصيغة العربية :** الذى يُشترى ما يُشَنهى .

— المثل : بيع واشترى ولا تنكرى ،، والصيغة العربية : بيع واشترى ولا تُكرى

— المثل : الأصيل يتعائب أما الندل ما يتعائبش

وصيغتها العربية : الأصيل يُعائب أما الندل ما يُعائب .

— المثل : جنه من غير ناس ما تنداس .

وصيغتها العربية : جنة من غير ناس ما تُدأس .

— المثل : المرسال لا ينضرب ولا ينهان .

— الصيغة : المرسال لا يُضرب ولا يُهان

— المثل : من بص لحاله انشغل باله .

— الصيغة : من بص لحاله شُغل باله .

— المثل : مش كل الطير اللى يتاكل لحمه .

— الصيغة : مش كل الطير الذى يُؤكل لحمه .

— المثل : ديل الكلب عمره ما ينعدل .

— الصيغة : ديل الكلب عمره ما يُعدل .

— المثل : تكون فى ايدك تقسم لغيرك . وهذا المثل هو الوحيد الذى ذكره تيمور<sup>(٤٠)</sup>

بصيغة المبنى للمجهول وهو خطأ ولكنه عند العوام ينطق بغير صيغة المبنى للمجهول فيقولون : تكون فى ايدك وتقسم لغيرك بكسر التاء فى «تقسم» وليس بضمها .

— المثل : زى ولاد الكُتاب ينسرعوا من أول كف .

— الصيغة : زى ولاد الكتاب يُسرِعوا من أول كف ... الخ .

\* **سابعا : أداة التشبيه :** يستخدم العامى أداة التشبيه «زى» بمعنى «مثل» فى الجمل المثلية كثيرا ، وهى تأتى غالبا فى بداية الجملة المثلية ، ويعنى ذلك أن المشبه غير موجود مما يعطى حرية الحركة لضارب المثل فى أن يختار المشبه كما يريد ، وفى هذه الحالة



لا تكتفى الجملة المثلية بالمشبه به ولكنها تضيف عرضا لصور التشبيه وهى صور ثابتة لأنها تكون جسم الجملة المثلية واتفق الحس الشعبى على ثبوتها .

وإذا حاولنا أن نستقرئ الاحصاء<sup>(٤١)</sup> فإننا نجد ما يأتى :

\* فى تيمور : جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٢١٧ مثلا مقسمة الى قسمين :

\* الأول : ١٩٧ مثلا بدأت بكلمة «زى» .

\* الثانى : ٢٠ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .

\* فى مجموعة كاتب هذا البحث : جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٨٦ مثلا ، مقسمة

إلى قسمين :

\* الأول : ٥١ مثلا بدأت بكلمة «زى» .

\* الثانى : ٣٥ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .

ومما لاشك فيه أن بداية المثل بحرف «زى» فضلا عن الميزات السابقة فإنه يعطى مرونة واختصارا فى الاستعمال ويفتح الطريق لاستعمال الجملة المثلية فى أكثر من مناسبة ولأكثر من مشبه مذكرا ومؤنث عاقل وغير عاقل .

وكلمة «زى» تستعمل بمعنى شبه أو مثل . ويقول أحد العلماء انها لفظة فصحية تأتى أحيانا بالسين وأحيانا بالزى والمعنى واحد ففى القاموس نقول «لاسى لمن فعل ذلك» أى لا شبيهه ، وليست المرأة : بسى : أى مشابهه وسى كزى : مستو متشابه<sup>(٤٢)</sup> .

وهذه بعض استعمالات كلمة «زى» عند تيمور :

\* بداية المثل : — زى النمل يشيل أكبر منه .

— زى النحل ما يطلعوش الا الدخان .

— زى نهار الشتا مالوش أمان .

— زى الورد كله منافع .

\* فى وسط المثل : — دخول الحمام موش زى طلوعه .

— الدنيا زى الغازيه ترقص لكل واحد شويه .

— الزرع زى الاجاويد يشيل بعضه .

— الفلوس زى العصافير تروح وتيجى .

— الراجل زى الجزار ما يحبش الا السمينه .

وهذه بعض استعمالات «زى» فى «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» :

\* بداية المثل : — زى الوز حنَّيه بلا بز .

— زى حجر الطاحونه يكرقع وما فيش دقيق .

— زى السمن على العسل .

— زى الشيطان سره فى بطنه

— زى عفريت القياله ما ينهدش .

\* فى وسط المثل : — كلام زى الرصاص فى جته زى النحاس .

— المره زى الأرض .

— النسب زى اللبن أقل شىء بيغبره .

- الولاده زى الحرامى .
- يا دارك زى جارك يا تقلع باب دارك .
- البيع والشرا زى سكرة الموت .

\* \* \*

ومما لاشك فيه أن الظواهر السابقة التى اعتدت الكلمة حتى أصبحت شعبية الاستعمال يمكن ارجاعها إلى قضية كبرى قد تحكم توجيهها ، أو يمكن أن ترتبط بخيط واحد يمسك أطرافها ، أو أن هذه الظواهر تركز على قاعدة تمثل حجر الزاوية وهذه القاعدة يمكن أن نطلق عليها السهولة والتيسير ولا تعنى السهولة استبدال كلمات صعبة بغيرها من الكلمات السهلة ، كما لا تعنى السهولة هنا هى الحرية المطلقة فى التغيير والتبديل لأن القضية ترتبط بأطراف ثلاثة المرسل والمستقبل وما بينهما من مادة لغوية ، ولكن السهولة هنا تعنى - فى رأينا - التبسيط والتخفيف الصوتى .

ومن المعروف أن العوام يكرهون التضعيف أى الشدة على الحرف ولذلك فإنهم يلجأون فى كثير من الأحيان إلى تخفيفها عند الضرورة . أما فى غالب الأحوال فإنهم يتحاشون التضعيف أصلاً ، ويكفى فى هذا المجال أن نعيد قراءة الأمثال التى دخلت فيها الكلمات العامية المضعفة فنجد أنها لا تزيد على ١٧ كلمة (سبعة عشر كلمة) فى آلاف الأمثال محل هذه الدراسة .. وفضلاً عن ذلك فهو يلمس أيسر السبل لتوصيل فكرته للغير فنراه يدغم الأصوات ويسقط منها ما يمكن التخلص منه دون ضرر أو اخلال ..

ويرى أحد العلماء «أن هذا التطور - تغيير الكلمات - هو أحد نتائج السهولة التى نادى بها كثير من المحدثين والتى تشير إلى أن الانسان فى نطقه يميل إلى تلمس الأصوات السهلة «ويضيف» أن القدماء قد اعترفوا بكراهية التضعيف ولعلمهم يريدون بهذا أنه يحتاج إلى مجهود عضلى» (٤٣) .

وبالإضافة إلى ذلك فالشعبى يلجأ إلى التماس المرونة والتطويع والتوفيق بين كافه المتطلبات اللسانية والفكرية وضوابط اللغة الأم لكى يستطيع أن يوجد نوعاً من الانسجام بين الأصوات تتفق مع الذوق أو الحس الشعبى .

ويفسر أحد العلماء التغييرات الصوتية والقلب المكانى وغيرها من الظواهر اللسانية بأنه ربما كان نتيجة خطأ فى السماع أو نتيجة اختيار متعمد (٤٤) .

وقد يضيف الباحث الى ذلك أن هذا الخطأ ربما كان خطأ المتكلم نفسه ، ذلك أن العامية لغة صوتية وهى مسموعة أكثر منها مكتوبة ، بل أن هذه الأمثال - برغم قدمها - لم تسجل على الورق الا فى السنوات الأخيرة ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يصل الاهتمام بالتحديد الصوتى للمفردات ، وهكذا يمكن أن تتداخل المفردات دون أن يضيع المعنى ، لأن المتكلم يعى تماماً أن هناك عناصر أخرى تعمل على توضيح المعنى كالأشارات وتعبيرات الوجه وطبيعة المكان ومستوى الحوار بين المتكلم والمستمع والهدف الأساسى من الحوار ، كل هذه العوامل وغيرها يلعب دوراً هاماً فى توضيح المعنى ، وعلى ذلك فإن الاقلال من تحديد المفردات والدمج أو التضمين أو الإشارة أو التخلص من المط وخشونة التعبير وتناثر الحروف كلها تتكامل فى إيصال المعنى للطرف الآخر . وهذه الظواهر - فيما نعتقد - ليست قاصرة على العربية ولكنها



ربما تشمل اللغات الأخرى .

وقد يرى الباحث أن هذه الظواهر من نتائج الحرية الكبيرة التى يمتلكها الشعبى نزولا إلى السهولة وجريا وراء خفة الاستعمال ورشاقة التعبير ولذة واستلطاف التركيب الجديد وهو استلطاف جماعى والا لما كتب له الذبوع والانتشار .

وقد يرى الباحث ضمن تلك الأسباب أيضا طبيعة الارتجال الذى يصاحب اللغة المنطوقة .

\*\*\*

### «كلمات عامية عربية»

ان الكلمات العامية التى اعتمد عليها هذا البحث هى كل، ما أمكن حصره فى المجموعات الثلاث<sup>(٤٥)</sup> . وان استعراض الكلمات العامية التى تم احصاؤها فى هذه المجموعات قد أثبت أن حوالى ٩٠ ٪ من هذه الكلمات قد كشفت القواميس والمراجع عن وجهها العربى - كما سنشير فيما بعد - وانها ليست روافد أو بقايا لغات أخرى<sup>(٤٦)</sup> كما ادعى البعض ، وان هذه الكلمات عربية الأصل وعندما نزلت إلى المستوى الشعبى ابتعد عنها المثقف واستهجنها منذ القرن التاسع عشر أو أنها كلمات مولدة<sup>(٤٧)</sup> . وقد ساعد على ذلك عدة عوامل منها :

- ١ - تدخل الذوق الشعبى فى إعادة صياغة الكلمة وتشكيلها .
  - ٢ - عامل الزمن وأثره على بنية الكلمة وتغيرها حسب ظروف المجتمع وتطور حركته .
  - ٣ - عامل المكان واختلافه من بيئة زراعية الى صحراوية الى بحرية الى صناعية .. الخ .
  - ٤ - الاستعلاء الطبقي وما تبعه من استعلاء ثقافى واستهجان بعض الكلمات الفصحى التى سارت بين الفئات الشعبىة .
  - ٥ - التطور الطبيعى الناتج عن حيوية اللغة وقدرتها على الاستيعاب مع المحافظة على البنية الأساسية للكلمة .
- والكلمات ذات الأصل العربى تتمثل فيما يأتى :

### \* حرف الالف :

- ١ - اَدَّى : المثل « أبو العينين قال لبنته كل زيون اَدَّى له شكله » وفى الوسيط<sup>(٤٨)</sup> : ادى الشئ : قام وأدى الدين : قضاة . وأدى اليه الشئ : ، وأوصله اليه .
- ٢ - أَح : المثل « اللى يلعب الدُّخ ما يقولش أَح » يقولون عند التوجع «أَح» ، وهى كلمة عربية تقال عند الألم<sup>(٤٩)</sup> وهى بفتح الألف وضمها والحاء المهملة يدل على وجع بالصدر يقال : أَح الرجل اذا سعل «<sup>(٥٠)</sup>» .

- ٣ - ادقلج : المثل « زى البيض بيتدقلج على بعضه » والمثل « خرطه الخراط وادقلج مات » . أصلها يتدألج « وادغمت التاء فى الدال : أى يمشى مبطنًا مع تمايل . والأصل فى الكل « دعلج » وأبدلت العين همزة<sup>(٥١)</sup> . وفى كتاب « فى اللهجات العربية » أن « دحرج » تطورت فى اللهجات القديمة الى « دعلج » بأن جهر « بالحاء » فأصبحت

« عينا » وبأن قلبت « الراء » « لاما » وهكذا رويت لنا الكلمتان في المعاجم العربية على أنهما صحيحتان ثم تطورت الأخيرة منهما في لهجة كلامنا الى « دألج »<sup>(٥٢)</sup> .

٤ — إتلَم . في المثل : « إتلَمَت الحبايب ما بقاش حد غايب » ، « اتلم المتعوس على خايب الرجا » وهى بمعنى اجتمع والأصل فيها « التم » وحدث قلب مكانى . وفي القاموس : « التم » : « اجتمع »<sup>(٥٣)</sup> .

٥ — أتاوى : المثل : « اللى افرقه وانا مشتيهيه أقعد جنب الحيط واتاويه » من « توارى » أى استتر وربما كان الأصل « أتاوى » وابدلت الثاء تاء<sup>(٥٤)</sup> .

#### \* حرف الباء :

١ — بِدَك : المثل « ان كان بِدَك تهره اسكت وخَلَّيه » والمثل « اللى بِدَك ترهنه بيعه » وكلمة « بد » بمعنى الرغبة و« الأصل فيها » البده « بضم الباء وفي القاموس : البده بالضم : الغاية<sup>(٥٥)</sup> وفي اللسان البده : أول الشئىء أو ما يفجأ منه<sup>(٥٦)</sup> .

٢ — بَرَه : المثل « كان فى جَرَه وخرج لبرَه » والمثل « من بره طق طق ومن جوه فاش وبق » وقد ذكرها الزبيدى فقال عنها : يقولون جئت من برا قال محمد والصواب « جئت » من بر « وذهبت » برا و« البر » خلاف « الكن » وهو أيضا ضد البحر والبرية منسوبة إلى البر وجمعها برارى<sup>(٥٧)</sup> . وقال الازهرى هو من كلام المولدين<sup>(٥٨)</sup> .

٣ — بَطَّخه : المثل : « اللى على راسه بَطَّخه يحسس عليها » وهى بمعنى أنه « اذا ألقى انسان على وجهه ويراد منه الضرب والغيبوبة »<sup>(٥٩)</sup> . ويقال بطح فلانا : ألقاه على وجهه<sup>(٦٠)</sup> وأما فى العامية فيقال بطح فلان فلانا : ضربه بحجر أو عصا فأصاب جبهته أو رأسه فشقه وأدماه<sup>(٦١)</sup> .

٤ — باس : المثل : احترت يا بخره أبوسك منين » والمثل : « بوس راس مراتك فى الفرشه ولا تبوسهاش فى الجلسة » والبوس تقبيل : فارسى معرب<sup>(٦٢)</sup> وهى مولدة عامية تكلسوا بها وصرفوها<sup>(٦٣)</sup> .

٥ — بَسَّ : المثل : « كل ما أقول يارب توبه يقول الشيطان بس النوبه » وهى بمعنى حسب فى استدراك الزبيدى ذكرها فى العين<sup>(٦٤)</sup> وفى القاموس البس : لت السويق أو الدقيق بالسّم<sup>(٦٥)</sup> وفى الوسيط : بمعنى حسب وهى فارسية<sup>(٦٦)</sup> وفى قول آخر بمعنى « كفاية » وهى تركية<sup>(٦٧)</sup> .

٦ — برطيل : المثل : « البرطيل شيخ كبير » بكسر الباء بمعنى الرشوة وهو فى اللغة حجر مستطيل . وقيل أصله أن رجلا وعد آخر بحجر اذا قضى حاجته فلما قضاها أتاه بحجر ثم قيل لكل رشوة<sup>(٦٨)</sup> . ويقال طست مياه أو خزان وهى فارسية<sup>(٦٩)</sup> .

٧ — بدرى : « البَدْرِية تعلم أمها الرِّعِيه » « أهل مصر تستعمله لأول كل شئ فى الوقت والفاكهة ، وقال الفراء فى أول انتاج البدرية ثم الربعية ثم الدفنية<sup>(٧٠)</sup> وفى القاموس : البدرى من الغيث : ما كان قبل الشتاء والبدرى السمين<sup>(٧١)</sup> .



٨ — برجس : المثل : « أعمى وببيرجس في النخل » البرجس نجم وقيل هو المشتري و« البرجاس » غرض في الهواء وأظنه مولداً (٧٢) .

٩ — بشرقه : المثل : « ان حضر العيش يبقى المش بشرقه (٧٣) وهو مأخوذ من شبارق (٧٤) وفي القاموس شبرقه : قطعه ومزقه ، وفي اللسان شبرقت اللحم : قطعته وفرقته (٧٥) .

١٠ — بال : المثل : « صاحب بالين كداب وصاحب ثلاثه منافق » بمعنى الحال أو الشأن ويقال فلان رضى البال (٧٦) .

١١ — بُق : المثل : « ارميه البحر يطلع وفي بُقه سمكه » يقال بق الرجل بقا : أكثر القول في صواب أو خطأ ، بق الكلام : لفظه وبق الخبر : أذاعه (٧٧) .

١٢ — بص : المثل : « اللى يبص لفوق رقبتة توجعه » وفي القاموس بص : برق ولمع (٧٨) .

١٣ — بريور : « أم بريور ما بتبور » في القاموس بمعنى طعام هلامي (٧٩) .

١٤ — بهدله : المثل : « الفقر حشمه والعز بهدله » . في القاموس البهدلة الخفة والاسراع في المشى (٨٠) .

١٥ — بَغْبَغ : المثل : « اللى يعمل جمل ما ييغبغش من العمل » « بعبع » أى صرخ بعجزه وانهزامه وهى مقلوب « ععبع » وفي القاموس : ععبع : انهزم (٨١) ، وهى مفتوحة الباء وسكون العين في الاثنين .

١٦ — بَغْرَقُ : المثل : « لما يشبع الحمار يبعزق عليه » وهى بمعنى نثره وفرقه ، وهى مقلوب زعبق الشئىء : فرقه وبدده كبعزقه (٨٢) .

١٧ — بطط : المثل : « اللى نحرتة في سنه نبططه في يوم ! » والمثل : « اللى يحرتة التور يبططه الجمل » وفي الوسيط بطط العجين بسطه ومده وهى محدثة (٨٣) .

١٨ — بزبوز : المثل : « ابريق انكسر وأدى بزبوزه » ، والبزبوز : رعاك الناس ، وفي القاموس البزباز الكلام الخفيف الحركة والقول فيها بزبوز وأشبعث ضمة الباء الثانية والبزبوز : قصبة من حديد على فم الكير (٨٤) .

#### \* حرف التاء

١ — تلمض : المثل : « اللى واخذ على ألكك يتلمض لك » يقال تلمض فلان : أخرج لسانه فمسح شفثيه من طعام وتلمظت الحية : أخرجت لسانها (٨٥) .

٢ — تكعبل : المثل : « زى الخنفس يتكعبل في المشاق » (٨٦) الأصل فيها قعبل وأبدلت القاف كافا ، وفي القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى (٨٧) .

٣ — تبغدد : المثل : « زى العوالم تتبغدد في بيت الزبون » وفي القاموس : تبغدد : تشبه بأهل بغداد وتبغدد فلان على عمله : بطر واستخف به (٨٨) .

٤ — أتاويه : المثل : « اللى أفرقه وانا مشتهيه اقعد جنب الحيط واتاويه » وفي القاموس : تاه يتوه وتوه : هلك ، والتوه الذهاب (٨٩) .

## \* حرف الجيم والحاء والخاء :

- ١ — جنخ : المثل : « قاعد على نخ وعمال بيخُج » : بمعنى التهويل والادعاء ، وفي القاموس جنخ بمعنى بخ : عظم الأمر وفخم<sup>(٩٠)</sup> ولا يبعد أن تكون « جنخ » محرفة عن جحف<sup>(٩١)</sup>.
- ٢ — جوه : المثل : « ألف عدو برّه البيت ولا عدو جُؤاه » جو كل شيء : بطنه وداخله<sup>(٩٢)</sup> ويقولون فلان جوا أى ليس خارجا قال المجدى : الجو : داخل البيت<sup>(٩٣)</sup>.
- ٣ — جعيص : المثل « اذا كان طبّاخك جعيص ياما تشبع من المرق » وأصلها : « الجعيس » وهو الغليظ الضخم<sup>(٩٤)</sup> والعامّة ضخمت « السين » فتحوّلت الى « صاد » .
- ٤ — حزق : المثل : « البقرة بتولد والطور بيحزق ليه ؟ قال آهو تحميل جمایل » ويقال ثياب محزقة : ضيقة ، والأصل فيها حرك وأبدلت الكاف همزة ، ففى القاموس حركه يحركه عصبه وضغطه وبالحبل شده واحترك بالثوب : احتزم<sup>(٩٥)</sup>.
- ٥ — حط : المثل « جوزوا الشخّاتّه تتغنّى حطت لقمه فى الطاقه وقالت : حسنه يا ستى » يقال حط الشيء وضعه وأنزله أو القاه<sup>(٩٦)</sup> وفي القاموس : الحط : الوضع . وحط الشيء : أنزله وألقاه وحط السعر : أرخصه<sup>(٩٧)</sup>.
- ٦ — حتّه : المثل : « واحد شاف صُرْم<sup>(٩٨)</sup> صاحبه مدلدل قال له : هات حتّه لقطتى » . فى القاموس حتّه : فركه وقشره والحتّه بفتح الحاء : القطعة<sup>(٩٩)</sup>. ويقولون : ضربته حتّه معناه : اكتفيت فله معنى فى كتب اللغة والحت : ما لا يلتزق من التمر<sup>(١٠٠)</sup>.
- ٧ — حلياط : المثل : « يا حلياط السكه بلاط » فى الوسيط حلط : غضب ، وحلط : لح فى الحلف ، وحلط فى الأمر : أسرع<sup>(١٠١)</sup> .
- ٨ — حنك : المثل : « الطاييه لحنكك والنيه لصاحبها » ويقال حنكته التجارب أى أحكمته<sup>(١٠٢)</sup> ، وفى القاموس : الحنك محرّكة : باطن أعلى الفم من داخل أو الأسفل من طرف مقدم اللّحيين .. ج أحناك<sup>(١٠٣)</sup> .
- ٩ — حقان : المثل : « اللى ياخده الطحان حقان بخقان يقدمه حصان بحصان » والحفنه : ملء الكف . وفى القاموس : الحفن : أخذك الشيء بُراحتيك والأصابع مضمومة<sup>(١٠٤)</sup> .
- ١٠ — خبط : المثل « خَبْطَتين فى الراس توجع » خبطه بالعصا : ضربه<sup>(١٠٥)</sup> ..
- ١١ — خش : المثل : « خش بشى تنتشى » ، « اكندس بيتك ورشه ما تعرف مين يخشه » . هى عربية صحيحة . وقال فى القاموس خششت فيه : دخلت<sup>(١٠٦)</sup> .
- ١٢ — خريش : المثل « كلم القطه تخْرِيشك » يقال خريشنى بأظفاره أى آذنى<sup>(١٠٧)</sup> والأصل فيها خمش ثم أبدلت الميم المضعفة وأبدلت الأولى راء فصارت خريش وفق قاعدة المخالفة . وفى القاموس : خمش وجهه قطع قطعاً فيه<sup>(١٠٨)</sup> .



## \* حرف الدال :

- ١ — دبكه : المثل « زى الشعير دبكه وقلة بركه » ربما كان أصلها دريكه<sup>(١٠٩)</sup> وهى الطبلية وأسقطت الراء خاصة وأن المعنى فى المثل : جلبه وهو قريب من صوت الطبلية .
- ٢ — دب : المثل : « ان شفت أعمى دبّه وخذ عشاء من عبه ما انتش أرجم من ربه » ، وفى الوسيط : دب فلانا بالعصا : ضربه<sup>(١١٠)</sup> .
- ٣ — دحديره : المثل : « طلع من نقره وقع فى دُخْدِيرَة » تدحدر : تدحرج ودحرجه : حركه فاندفع منحدرًا<sup>(١١١)</sup> والأصل فيها تدحدر وأدغمت التاء فى الدال وأجتلبت الهمزة لا مكان النطق فى الابتداء<sup>(١١٢)</sup> .
- ٤ — دبق : المثل : « دبّقى يا خاييه للغاييه » فى القاموس دبأ تدببنا : غطاه وواراه ودبأ كمنع : سكن ودبأ : سكن واسكن<sup>(١١٣)</sup> .
- ٥ — دغرى : المثل : « امشى دُغرى يحتار عدوك فيك » بضم الدال وسكون الغين وكسر الراء . الدغرى بفتح الدال المشددة والراء يقال : دغرى لا صفى : اقتحموا عليهم ولا تصافوهم<sup>(١١٤)</sup> ويقول تيمور هى كلمة دخيلة من التركية وأصلها « طغرى » ومعناها الاستقامة فى السير<sup>(١١٥)</sup> .
- ٦ — دست : المثل : « اللى فى الدست تطلعه المغرفه » تستعمله العامة لقدر النحاس<sup>(١١٦)</sup> .
- ٧ — الدون : المثل : « اللى اشترى الدُون بالدون رجع لبيته مغبون » وهى بمعنى الخسيس الحقيق<sup>(١١٧)</sup> .
- ٨ — دردى : المثل : « اذا كان النبى دِردى والعشيق كردى والنقل فول حار والعشا بصار<sup>(١١٨)</sup> ايش يكون الحال » ؟ دردى بكسر الدالين وسكون الراء . وفى القاموس دردى الزيت : ما يبقى أسفله<sup>(١١٩)</sup> .
- ٩ — دردح : المثل « ابن بلد ومدردح » الأصل فيها تدرح وأدغمت التاء فى الدال واجتلبت الهمزة لا مكان النطق فى الابتداء وفى القاموس الدردح : المولع بالشئ<sup>(١٢٠)</sup> .
- ١٠ — دح : المثل « اللى كان امبارح يقول كخ صبح النهارده يقول دح » ، « اللى يلعب بالدح ما يقولش أح » فى القاموس دح . دح : لعبة للصبية يجتمعون لها فيقولونها فمن أخطأ قام على رجل وحجل سبع مرات<sup>(١٢١)</sup> ، ودح فلانا : ضربه بكفه ودح : دفعه ورمى به<sup>(١٢٢)</sup> .
- ١١ — دادى : المثل : « من داداك داديه واجعل ولدك عبيده ومن عاداك عاديه روحك مش فى ايده » وفى الوسيط : « الدّدا : اللهو واللعب<sup>(١٢٣)</sup> » .
- ١٢ — دى : المثل « الدئى ع الودان أمّر من السحر » وهى محرفة عن الدوى . قال المجدى : الدوى : الريح الخفيفة ودوى الرجل سمع له هدير<sup>(١٢٤)</sup> .

## \* حرف الراء والزاي :

- ١ — راح : المثل « راح النوار وفضل القوار » ، « راحت السكره وجت الفكره » وفى القاموس رحت الى القوم : ذهب اليهم<sup>(١٢٥)</sup> .

- ٢ — رد : المثل : « الباب المردود يرد الأجل المستعجل » وهى عامية مبتذلة (١٢٦) .
- ٣ — رك : المثل : « رَكَ الحيطه على قالب » والمثل « الرُّك مشرّع النون الرك على الرُّنون » .  
أى أن السر ليس فى حرف النون ولكن فىمن يستغل هذا الحرف وهو مثل سحرى صوفى وكلمة « الرك » بمعنى ما يعول عليه (١٢٧) .
- ٤ — زبون : المثل : « الزبون الزفت يا بيدري يا تأخّر » وهى كلمة مولدة قالها ابن الانبارى وفى امثال المولدين « الزبون يفرح بلا شىء » (١٢٨) .
- ٥ — زريبه : المثل : « خد من الزرايب ولا تاخذش من القرايب » له أصل فى اللغة ، وفى القاموس : الزرب : المداخل وموضع الغنم وما يعمل كالحائط من الغاب ويكسر كالزريبة (١٢٩) وفى الوسيط : حظيرة الماشية (١٣٠) .
- ٦ — زلابيه : المثل : « هى كل الوقعات زلابيه » قيل هى مولدة والصحيح أنها عربية لورودها فى رجز قديم (١٣١) وفى الوسيط : حلواء تصنع من عجينة رقيق تصب فى الزيت وتقلّى ثم تعقد بالدبس (١٣٢) .
- ٧ — زعل : المثل : « زَعَلَه على طرف مناخيره » . وفى الوسيط زعل من الشىء : تألم وغضب (١٣٣) .
- ٨ — زغزغ : « المثل : الدلع فى الكبير زى الزغزغه فى الحمير » الزغزغة : السخرية ، ويقول الزمخشري فى أساس البلاغة ، زغزغ الشىء : حركه تحريكا شديدا وتزغزغ : تحرك (١٣٤) .
- ٩ — زقل : « الزُّقل بالطوب ولا الهروب » الأصل فيها زجله وأبدلت الجيم قافا مهموزة ، وفى القاموس : زجله بالشىء : رماه ودفعه (١٣٥) .
- ١٠ — زن : المثل : « دبور زن على خراب عشّه » زن بمعنى طن وفى القاموس زن عصبه : ييس (١٣٦) .
- ١١ — زوعه : المثل : « جوعه على جوعه تخلى الصبيه زوعه » ويقولون أصبح زوعة وهو صحيح لغويا ، وفى القاموس : زوع العنكبوت فكأنه يقول : صار مثل العنكبوت خلخته مشوهة (١٣٧) .

#### \* حرف السين :

- ١ — ست : المثل : « ست وجاريه على طبق البساريه » يقولون للمرأة العظيمة « ستى »  
أى ياست جهاتى (١٣٨) وفى العامية ستى : أى جدتى كما يقال سيدى أى جدى (١٣٩) .
- ٢ — سك : المثل : « لولاك يا لسانى ما انسكيت يا قفاى » ، والمثل « اللى يقدم قفاه للسك ينسك » وفى القاموس تضبيب الباب بالحديد (١٤٠) والأصل فيها صك وأبدلت الصاد سينا وصك الباب : أغلقه والسك : سد الشىء (١٤١) .
- ٣ — سلفه : المثل : « مركب الضراير سارت ومركب السلايف غارت » ذكرها الزبيدى فقال ويقولون فلان « سلف » فلان اذا تزوجا أختين (١٤٢) ونقول فلانة سلفة فلانة : زوج كل منهما أخ للآخر ، وفى القاموس : هما سلفان أى متزوجا الأختين (١٤٣) .



٤ — سخام : المثل : « ما اسخم من ستنى الاسيدى » فى القاموس : السخام : الفحم أو سواد القدور ويقول الزمخشري فى أساس البلاغة سخم الله وجهه : طلاه بالسخام وهو سواد القدر والفحم<sup>(١٤٤)</sup> .

٥ — سايب : المثل : « كل حمارة سابت وديوها بيت أبو نابت » فى القاموس « السيب » مصدر ساب أى جرى ومشى مسرعا<sup>(١٤٥)</sup> .

٦ — سف : المثل : « عويل قال له كفه الى تفرقه سِفُه » يقال سف الدواء : تناوله يابسا غير معجون<sup>(١٤٦)</sup> وفى القاموس السفة : القبض من القمح ونحوه<sup>(١٤٧)</sup> .

### \* حرف الشين :

١ — شاف : المثل : « الى شاف أخير من الى سمع » يقولون شاف الشىء أى نظره<sup>(١٤٨)</sup> .

٢ — شخ : المثل : « سُخُوا على كلكم يالى الزمان خلانى لكم » الشخ : البول<sup>(١٤٩)</sup> وفى القاموس شخ شخا : بال ويقول الزمخشري فى أساس البلاغة : شخ ببوله : أرسله بصوت<sup>(١٥٠)</sup> .

٣ — شاطر : المثل : « طول ما الولاده بتولد ما على الدنيا شاطر » فى القاموس الشاطر من أعيا أهله خبثا<sup>(١٥١)</sup> .

٤ — شلح : المثل : « ان فانتك البدرى شَلَحَ واجرى » والمثل « الف حرامى ما يشلحوش عريان » يقال شلح فلان اذا خرج عليه قطاع الطريق فسلبوه ثيابه وعزوه ، المشلح الذى يعرى الناس ثيابهم<sup>(١٥٢)</sup> .

٥ — شملولة : المثل : « أم العيل مشلوله واذا كانت ميت شَمْلُوله » الشمال : السريع الخفيف<sup>(١٥٣)</sup> .

٦ — شمت : المثل : « قعده على قعده فات النهارده واتشمتت الاعدا » يقولون شمت العدو فينا<sup>(١٥٤)</sup> .

٧ — شوبش : المثل : « شوبش يا حنا حط النقوط يا ميخائيل » منحوتة من كلمتى شىء بشىء : أى يا من تحضرون هذا الحفل قدموا لنا منحة من بعض المال وكل شىء تقدمونه سيرد لكم بشىء آخر<sup>(١٥٥)</sup> ويرى تيمور أن أصلها « شاباش » دون أن يوضح اللغة التى تنتمى اليها الكلمة<sup>(١٥٦)</sup> .

٨ — شال : المثل : « أصعب من شيل الحجر » شال بمعنى رفع يقال : شال الشىء أى ارتفع وشالت الناقة بذنبها<sup>(١٥٧)</sup> .

٩ — شويه : المثل : « حيرتى فى الى ما هولى كمان شويه يقلعه لى » الشوية : القليل من الكثير والشوية : البقية من الشىء<sup>(١٥٨)</sup> وأصلها اما الشُواية ثم اختلس اشباع فتحه الواو واختفى الاشباع . قال الميدانى الشُواية بالضم الشىء الصغير من الكبير وفى القاموس الشُوى : الأمر الهين<sup>(١٥٩)</sup> .

## \* حروف الصاد والطاء والظاء والعين :

- ١ — صعلوك : المثل : « ايش جابك يا صعلوك بين الملوك » يقولون فلان صعلوك . قال في الزاهر : الصعلوك كعصفور : الرجل الفقير (١٦٠) .
- ٢ — صهين : المثل : « صهين تقلعص حليط تكسب » الأصل فيها « صه » وظنها البعض عن طريق السمع الخاطيء أنها سهين فصرفوها وقالوا : صهين . وفي القاموس : « صه » بسكون الهاء وكسرهما منونة كلمة زجر للمتكلم : أسكت (١٦١) .
- ٣ — طشاش : المثل : « الطشاش ولا العمى » الطشاش : ضعف البصر (١٦٢) .
- ٤ — طشت : المثل : « قُطع الطُشت الذهب الى أطرش فيه الدم » والطشت اناء معروف والأصل طست وأبدلت شيئا وفي القاموس الطشت : الطس (١٦٣) .
- ٥ — طرش : المثل السابق . وطرش معرب وليس بعربى قديم ولكنهم صرفوه وقيل هو أقل من الصمم (١٦٤) .
- ٦ — طرشأ : المثل : « اللي ترميه بفوله يطرشأ » بمعنى الضيق والغيط . وطرشه : ضربه حتى أضعفه والأصل فيها طرشحه وفي القاموس الطرشحة الاسترخاء وضربه حتى طرشحه (١٦٥) .
- ٧ — ظرط : المثل : « ما أظرط من ستي الا سيدي » الأصل فيها ضرط وأبدلت الضاد ظاء ، وفي القاموس ضرط : أخرج ريحا من استه مع صوت (١٦٦) وأضرط به : عمل له بفيه كالضراط فهزىء به (١٦٧) .
- ٨ — عاوز : المثل : « اللي عاوزه بيتك يتحرّم ع الجامع » قال في الزاهر : العوز هو الحاجة (١٦٨) .
- ٩ — عاير : المثل : « لا تعايرنى ولا أعابرك يالى الهم طايلى وطايلىك » يقال « تعايرا » « تعايبا » ، وعير فلانا : ذكره بعيوبه (١٦٩) والكلمة في المثل السابق مأخوذة من كلمة « عير » أما كلمة « عاير » في المثل : « اللي بيعاير ما على باله من الى داير » وهى من المعايرة بالقياس بالحجم والسعة وفي اصلاح المنطق لابن السكيت « قد عايرت الموازين عيارا ويا فلان عاير ميزانك » (١٧٠) .
- ١٠ — عويل : المثل : « عويل بلاده عويل بلاد الناس » في القاموس : عول فلان عليه معولا : اتكل واعتمد (١٧١) .
- ١١ — عيط : المثل : « المعزه العيّاطه ما ياكلش أبنها الديب » فلان عيط اذا صاح (١٧٢) وفي مصر أخذت الكلمة من البكاء (١٧٣) .
- ١٢ — عيل : المثل : « مرضاة العيّل قليله يا بخيله » يقال عيل الرجل أهل بيته الذين يكفلهم ، ويقال عنده كذا وكذا عيلا أى كذا وكذا نفسا من العيال (١٧٤) .
- ١٣ — عايق : المثل : « عايق ومدايق » العيوق : العلو (١٧٥) .

## \* حروف الفاء والقاف والكاف :



- ١ — فتنش : المثل : « الرغيف إن اتفتش ما يتاكلش » لغوى صحيح والتفتيش طلب من بحث (١٧٦) .
- ٢ — فحت : المثل : « كل شىء بالبخت الا القلقاس فيه وفحت » يقال فحت فحتا أى بحث وفحت الأرض والأصل فتح وحدث قلب مكانى (١٧٧) .
- ٣ — فشار : المثل : « الفشر والنشر والعشا خبيزه » تقال للهذيان وليس من كلام العرب (١٧٨) .
- ٤ — فطس : المثل : « تفطس ولا سكيئة المفش » فطس : مات (١٧٩) .
- ٥ — فرشح : المثل : « طاهرت انا عنبر قام فرشح سعيد » ومعناه اذا فتح ما بين رجله (١٨٠) والفرشاح : الأرض الواسعة العريضة (١٨١) .
- ٦ — فقع : المثل : « لولاكى يا جارتى لا تفقعت مرارتى » يقولون فلان فقع من القهر (١٨٢) .
- ٧ — قحبه : المثل : « تكلم القحبه تتهيك وتلهيك واللى فيها تجيبه فيك » والمثل « أبعد عن القحب والسرقة واعمل كل شىء تلقى » قحبه : فاسدة والقحب : المسن والعجوز يقال لها قحبه (١٨٣) . والعجوز يأخذها السعال (١٨٤) .
- ٨ — قحف : المثل : « رينا ما بيديش للقحف عدله » وفي اللسان القحف . العظم الذى فوق الدماغ من الجمجمة ، والقحف أناء من الخشب (١٨٥) وقد أخذ اللفظ للصلافة على سبيل المجاز (١٨٦) .
- ٩ — القفدان : المثل : « الدى ع الودان يقلب القفدان » وفقد : صفيع وفقد بفتح الفاء وبكسرهما : ضعف واسترخت مفاصله (١٨٧) .
- ١٠ — قفقف : المثل : « عرايا مقففين جابو بعشاهم ياسمين » في الوسيط قفقف : الذى اسطكت أسنانه واضطرب حناكه من البرد وغيره والتقفقف : الفك (١٨٨) .
- ١١ — قرقض : المثل : « ان قرقض الكلب عصاته ليس بالنعم وجود » الأصل فيها قرضق وأبدلت الضاد الأولى راء وفق قاعدة المخالفة وفي القاموس قرضق الودت : قلعه (١٩٩) .
- ١٢ — سب : المثل : « العادم ينطب والمالح ينكب » وهى من لغة مصر ولكنها في العربية . قال المجدى : كب الشىء أى أهرقه (١٩٠) وفي القاموس كبه : قلبه (١٩١) .
- ١٣ — كيب : المثل : « كَبب والله المسبب » في الوسيط كيب الغزل : جعله كبه (١٩٢) .
- ١٤ — كخ : المثل : « محدش يقول على خراه كخ » في الوسيط زجر للصبي عن تناول شىء لا يراد أن يتناوله (١٩٣) .
- ١٥ — كش : المثل : « جم يحلبوا القرده كشت قالوا : يغور اللبن الى ييجى من وش القروء » . في الوسيط تستعمل « كش » الآن بمعنى تقبض ويقولون كش فلان من كذا : هابه وانقبض منه (١٩٤) .
- ١٦ — كتكت : المثل : « كُتْكوتنا ولا حرير الناس » في الوسيط يقال كتكت الرجل : أكثر من الكلام في سرعة (١٩٥) وتستعمل الآن بمعنى المرقع من الثياب .

١٧ — كعبل : المثل : « زى الخنفس يَتَكْعِلُ في المشاق » (١٩٦) الأصل فيها « قعبل ، وأبدلت القاف كافا . وفي القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى (١٩٧) .

١٨ — كويس : المثل : « يجيب الكويس لا حبابه قال كل شيء بحسابه » الأصل فيها كيبس تصغير كيس وأبدلت الياء غير المضعفة واوا وفق قاعدة المخالفة فرارا من التضعيف وفي القاموس الكيس : الظريف (١٩٨) .

#### \* حرف اللام والميم :

١ — لايط : المثل : « لايط البدوى ولا تجاريه » بمعنى صارع وهى ممطوطة من لب ولبه بالعصا : ضربه بها وفي القاموس لبه : ضربه (١٩٩) .

٢ — لحس : المثل : « اضرب الطاسه تجى لك ألف لحاسه » فى القاموس اللحس كالمنع . ولحست الدواب والماشية نبت الأرض (٢٠٠) .

٣ — لت : المثل : « الطينه من الطينه واللته من العجينه » يقال « فلان يلت ويبعجن » أى كثير الكلام وفي القاموس : لت السوق : بله بشيء من الماء ويقال : لت الحصى : رقه (٢٠١) .

٤ — لخبط : المثل : « لخبط كيانه » والأصل فيها خبط وفك أدغام الباء المضعفة وأبدلت الأولى لا ما ( خلبط ) وفق قاعدة المخالفة ثم حدث قلب مكانى ( لخبط ) . وفي القاموس تخبط : سار على غير هدى (٢٠٢) .

٥ — لسه : المثل : « ولسه ياما فى الجراب ياحاوى » وهى كلمة منحوتة من قولنا لهذه الساعة (٢٠٣) .

٦ — لمه : المثل : « البركه فى اللمه » ، والمثل « كترروا من اللمه لابد من الفراق » فى الوسيط : لم الشىء لما : جمعه جمعا شديدا (٢٠٤) وفي القاموس : اللمه : الجمع والأصحاب فى السفر (٢٠٥) .

٧ — اللماضة : المثل : « زى الفجل متحزم على اللماضه » فى القاموس التلماظ : من لا يثبت على مودة غيره (٢٠٦) .

٨ — محشور : المثل : « زى البصل محشور فى كل حاجه » ، أصلها محصور وحصر : حبس وفي القاموس : الحصر أى الحبس (٢٠٧) .

٩ — مطرح : المثل : « اربط الحمار مطرح ما يقولك صاحبه » والمثل « جاى امبارح يملك المطارح » . وفي القاموس الطرح : محرقة : المكان البعيد والمطرح : اسم مكان من طرح (٢٠٨) .

١٠ — مجفر : المثل : « فوت على مركب معفر ولا تفوتش على مركب مجفر » والعفر : ظاهر التراب أما الجفر فهو تغير ريح الجسد (٢٠٩) وله أصل فى اللغة . وأشار إليه صاحب القاموس (٢١٠) .

١١ — مفش : المثل : « تفطس ولا سكيينة المفش » فش الورم : زال انتفاخه . وفي

القاموس : فش الوطب : أخرج ما فيه من الريح (٢١١)

١٢ — ملىان : المثل : « الملىان يكب على الفاضى » ، « آمنوا على مشنه ملىانه عيش ولا تآمنوا على بيت ملىان جيش » . من ألفاظ الأضداد والأصل فيها ملآن وأبدلت الهمزة ياء « ملىان » (٢١٢)

١٣ — مناقره : المثل : « حماتك مناقره . طلق بنتها » . فى القاموس : بينهما مناقرة ونقار : أى مراجعة فى الكلام (٢١٣) .

١٤ — مشحوط : المثل : « لا خير فى زاد ييجى مشحوط ولا نيل ييجى فى توت » . فى القاموس : شحط كمنع : بعد ، وشحط الماء : بعد عن متناول اليد (٢١٤) .

١٥ — مندره : المثل : « بيعة المندره غندره » الأصل فيها المنطرة وأبدلت الظاء ضادا . وفى القاموس المنطرة : ما نظرت اليه (٢١٥) وأحيانا تنطق مضخمة فيقال منضرة .

#### \* حروف النون والهاء والواو والياء :

١ — ناغش : المثل : « راكب بلاش ويئاغش مرأة الرئيس » يقال ناغى فلان طفله : لاطفه . وناغى المرأة : غازلها (٢١٦) والمرأة تناغى الصبى أى تكلمه بما يعجبه (٢١٧) .

٢ — نتتش : فى المثل : « بيت النتتش ما يعلاش وأن على راح بلاش » . النتتش : جذب اللحم ونحوه قرصا ونهشا (٢١٨) ونتتش الشبىء : جذبه واستخرجه (٢١٩) .

٣ — نش : المثل : « أقعد فى عشك لما الدبور ينشك » فى القاموس النش : الدفع والتحريك شديدا والسوق والطرد (٢٢٠) .

٤ — نكت : المثل : « ناس فى سكتة وناس فى هزبة ونكتة » معنى نكتة هنا الغيظ والضيق وهى بفتح النون وسكون الكاف . أما فى القاموس فنكتة : ألقاه على رأسه فانكتت . والنكتة الملحة أو الطريف من القول (٢٢١) .

٥ — هرى : المثل : « إذا كان بدك تهريه أسكت وخليه » من هراً . وهراً اللحم يهرى : ازاد نضجه حتى أنفلتت منه عظامه ، وهراه الزمن أو البرد : اشتد عليه (٢٢٢) .

٦ — هب : هبهب : المثل : « ما فضلش حد الا لما هبنا حتى المسخم كلبنا » والمثل « لو لبسوا الكلب شرف أخضر ما ينسى الهبهبه ولا نومه فى الخراخرا » (٢٢٣) . وهبهب : نبج . وفى القاموس الهبهبه : السرعة والزجر والهبهب : الصياح (٢٢٤) .

٧ — هلس : المثل : « تغسل غسيل هلس وتتكلى على الشمس » يقولون فلان هلس وهو صحيح لغويا ومعناه اذا تكلم كلاما غير منتظم (٢٢٥) ويقال خبر هلس لا أساس له وهو يدعو إلى السخرية وفى القاموس هلسه المرض : هزله (٢٢٦) .

٨ — هت : المثل « كل هته خير من ألف علقه » يقال هت فلان فلانا : هدده لإخافته . وفى القاموس الهت : سرد الكلام وتمزيق الثياب (٢٢٧) .

٩ — هاود : المثل : « الى ما يهاودك هاوده » له أصل فى اللغة ومعناه أرفق به ، والمهاودة المواءمة والمصالحة (٢٢٨) .



١٠ — هـدو : المثل : « هُدُو السَّرْبُز » الأصل فيها هدوء ، وأبدلت الهمزة واوا وأدغمت الواو في الواو . وفي القاموس هداً هـدواً : سكن (٢٢٩) .

١١ — هوب : المثل : « هوب بعصايه العز ولا تضرب بها » هوب بمعنى هوش وهوش لفظ عربى صحيح (٢٣٠) .

١٢ — وكس : المثل : « أدت جبتها لحبيبتها واندارت لقت البرد بوكستها » الكس : النقص والشطط والجور (٢٣١) .

١٣ — يهاتى : المثل : « اللى فى قلب المشوم ييات يهاتى » وهى بمعنى كسر الطلب والنداء وتحمل معنى ينوح ويندب حظه وفي القاموس : هاتى : أعطى (٢٣٢) .

\* \* \*

ومن هذا العرض والمتابعة الرأسية للكلمات يمكن الوصول إلى أن هذه الكلمات على قلتها بالنسبة لكمية الأمثال المدروسة هى تطور طبيعى يستمد جذوره من اللغة العربية ، وأن هذه الظواهر الطبيعية لم تكن خافية على القدماء كما أنها ليست جديدة أو مستوردة أو مستعارة بحيث يمكن أن نخشى سيطرتها . ولكن كما هو واضح فإن هذه الكلمات تسير في سياق التطور . ونحن نعرف أن رجل الشارع إذا وجد صعوبة لغوية تعوقه عن الوفاء باحتياجاته الحياتية فإنه لا يتوقف طويلا ولكنه ينساق وراء الفطرة فينطلق لسانه بأقل قدر من التعبير . وطبيعى أن ينصرف عن الكلمة أو اللغة التى تعوق حركته وتعزل قدراته الفكرية ، ولكن كما هو واضح فإن العربية تتمتع بمميزات داخلية كالمرونة والسهولة والوضوح والقابلية للتطور يتيح لها أن تكون أداة تواصل كاملة . ولاشك أن كل هذه القدرات قد حدثت من التغيير الكبير ، وحتى في فترات التخلف فإن سلطان التعبير العامى كان ضعيفا وغير نافذ التأثير ذلك أن التغييرات التى تطرأ على الكلمة لا تحدث بطريقة ارتجالية أو عشوائية ولكنها تخضع لقوانين خاصة قد تتدرج بها على مراحل زمنية وفي ظروف اجتماعية معينة فيتغير حرف فيصادف هوى لدى الجماعة فتذيعه وتنشره أو يستبدل حرف بآخر قريب منه أو بعيد عنه ، وقد يضاف حرف أو يسقط حرف وفي كل هذه الأحوال تتحكم الجماعة في نشره أو عدمه ..

ولهذا فإننا نميل إلى اعتبار أن العامية لا تتعدى لهجة قد تغيرت قليلا عن اللغة الأم دون أن تؤثر عليها ، وأننا في واقع الأمر أمام ظاهرة حرية الكلام المضبوطة والتى لا تخرج عن نطاق الفصحى ..

والسؤال المطروح هو : لماذا تضاءلت الكلمات الكامنة في هذا الكم الكبير من الأمثال ؟ . أن هذه القضية قد تدخل بلا شك في مجال علوم اللغويات وأن كنا نرى أن القضية الأكثر إلحاحا هى قضية مستحدثات الحضارة والمدنية كما يسميها حفى ناصف ويجب أن يركز اللغويون جهودهم على مجموعة المفردات الحرفية المتعلقة بالعلوم الدنيوية والعملية وأن يلاحقوا هذه المستحدثات الاصطلاحية بالبدايل العربية أو التعريب ولن يتييسر هذا إلا بانطلاق جماعات من الباحثين الشبان بين الحرفيين ومراكز الاستخدام اليومي لوسائل الحضارة المادية ويسجلوا كل المصطلحات وما استطاع الشعب تطويعه وما لم يطوعه وأن يعيدوا صياغة كل ذلك بما يتفق مع الشروط والضوابط اللغوية دون ترخص أو ابتذال ..

أما هذه الكلمات المتعلقة بالجوانب الروحية أو السلوكية أو القيمية فإن العربية لا تستطيع أن تتجاوز مثل هذه الكلمات المنهوتة أصلا من اللغة العربية والبيئات العربية لأنها استمدت أشكالها الحديثة من العربية والظروف الاجتماعية أساسا ودون تأثيرات خارجية وكونت شكلا متطورا في نطاق الضوابط والأصول اللغوية والاجتماعية ..

وأخيرا فانه مما لاشك فيه أن البحث قد لجأ في بعض مراحل إلى إستخدام الاحصاء وهو ضرورة لازمة لحصر المادة العلمية والحصول على نتائج أقرب الى الدقة ، وحتى لا تكون هذه النتائج فارغة من المضمون ولا تدل على شىء محدد ، علما بأن البحث كان يدور على كلمات محددة في مجموعة مثلية محصورة بين بداية ونهاية وهذا ما دعا إلى الاحصاء دون الاعتماد على الجداول ..

وعلى كل فقد اقترب البحث من الاحصاء بشكل خفيف حتى لا تفقد الدراسة الانسانية أهم خصائصها وهى الروحية وحتى لا نفصل هذه الدراسة قسرا عن باقى عناصر المجتمع والثقافة .

\* \* \*

وطبيعى أن تبقى بعد هذه الجولة في بعض المعاجم العربية قديمها وحديثها بعض الكلمات التى لم نستدل عليها فيما بين أيدينا من مصادر وتنمثل فيما يأتى :

١ — الرهريط : المثل : « زى الرهريط لا يبنى ولايسد خروق » وهى بمعنى الطين الأقرب إلى السيولة ..

٢ — الأوضه : المثل : « أن كانت الأوضه ( الأودة ) قد المعصره ما تسعش غير الراجل والمره » (٢٣٣) .

٣ — تفلعص : المثل : « صهين تفلعص حليط تكسب » . وهى بمعنى السمنة .

٤ — أوز : المثل : « ابن مصر يبقى قايم من النوم وخالى شغل وبأوز » وهى بمعنى يتكبر وهى بشدة مكسورة على الواو .

٥ — ارفه : المثل : « إرفته خفيفه » ويقال أيضا « ريحه خفيفه » بمعنى أنه ليس أمامه عقبات وفى المعجم الكبير الأرف : الارث وأرف فلان فلانا : تاخمه فى السكنى فى المكان ( جـ ١ حرف الألف ) .

٦ — أزيك : المثل : « أزيك فى دى الشيله ودى الحطه رحت على جمل وجيت على قطه » .

٧ — طفش : المثل : « الأم تعشش والأب يطفش » أى يدفع الأبناء إلى الهروب .

٨ — تجسطن : المثل : « بدال ماتقعد وتتجسطن اتكلم وأتوسطن » وهى بمعنى يجلس باعتداد ..

ان هذه المجموعة الضئيلة من الكلمات لا تتجاوز نسبتها ٦ ٪ من مجموع الكلمات السابقة بل ولا تمثل شيئا فى هذا الكم الكبير من الأمثال وهى تؤكد ما سبق الإشارة إليه ..

\* \* \*

وحسبنا أن نقف عند قضية ظواهر الكلمات العامية فى المثل الشعبى فى هذا البحث ، وهى تتعلق بالتفريق بين مصطلحين يشوبهما الخلط والغموض هما :

## ١ - الأمثال الشعبية

## ٢ - الأمثال العامية

ولعل هذا البحث يكون قد استطاع أن يجيب أو يوضح أو يلقي ضوءاً على هذه المشكلة ، وهو أنه ينبغي أن نعتمد مصطلح « الأمثال الشعبية » وهو في اعتقادي الصواب وأن نبتعد عن مصطلح « الأمثال العامية » لأنه غير صحيح وغير علمي ذلك أن الأمثال لا يجوز ولا ينبغي أن تنسب إلى العوام وهم فئة تقع في سفح الكيان الاجتماعي بينما الأمثال عبارة عن عملة يومية تستخدمها كل الفئات ابتداء من قمة الهرم الثقافي أو الحضاري والاجتماعي والاقتصادي حتى أدنى درجات السلم الاجتماعي ..

ولقد مررت بهذه التجربة عندما انتهيت من كتابي « الشعب المصري في أمثاله العامية »<sup>(٢٣٤)</sup> وقارب على الصدور . وفي جلسة مع أستاذي الدكتور عبد العزيز الأهواني - رحمه الله - سألتني عن عنوان الكتاب وأخبرته بالعنوان السابق وكانت ملاحظته أنها أمثال شعبية وليست عامية ولم أستطع أن أدارك تغيير العنوان أو تصويبه ولعل هذا البحث يكون اهداء لروحه وتأكيداً لرؤيته العلمية الصائبة .

## «المصادر والمراجع»

\* ملحوظة :

هذه الكتب مرتبة حسب أهميتها في البحث ..

- ١ - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية - د . إبراهيم أحمد شعلان - دار المعارف بمصر - ١٩٩٢ .
- ٢ - الأمثال العامية مشروحة ومرتبطة على الحرف الأول من المثل - بقلم أحمد تيمور - ط الثانية - ١٩٦٥ .
- ٣ - حقائق الأمثال العامية - جمع وشرح وترتيب فايقه حسين راغب حرم رفيق فتحي . السفر الأول ١٩٣٩ - السفر الثاني ١٩٤١ - مطبعة أمين عبد الرحمن .
- ٤ - لسان العرب : ابن منظور مطبعة دار الكتب ج ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ .
- ٥ - معجم الوسيط - مجمع اللغة العربية بمصر - ويشتمل على ٣٠ ألف كلمة . وقد أدخلت لجنة المجمع على متن المعجم ما دعت الضرورة الى ادخاله من الألفاظ المولدة والمحدثة أو المعربة أو الدخيلة .
- ٦ - معجم الوجيز - مجمع اللغة العربية / سارت اللجنة في هذا المعجم على نمط الوسيط .
- ٧ - المعجم الكبير - الجزء الأول / حرف الهمزة - مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ مجمع اللغة العربية ، وهذا الجزء كله عن حرف الألف .
- ٨ - معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والاصول العربية مأخوذة من القرآن والحديث ومعاجم اللغة ومأثورها - وضع د . عبد المنعم سيد عبد العال - طبعة ثانية ١٩٧٢ / نشر الخانجي مصر .



- ٩ - القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب - تأليف محمد ابن أبى السرور الصديق الشافعى ١٠٨٧ هـ - تحقيق السيد ابراهيم سالم - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٢ .
- ١٠ - شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل - شهاب الدين أحمد الخفاجى أحد أعيان القرن الحادى عشر - طبعة أولى ١٣٢٥ هـ .
- ١١ - تهذيب الألفاظ العامية - محمد على الدسوقى - ط ١٩٢٠ طبعة ثانية ج ١ ، ٢ .
- ١٢ - لحن العوام - أبو بكر محمد بن حسن بن مزجج الزبيدى ٣١٦ - ٣٧٩ هـ - تحقيق د . رمضان عبد التواب - ط ١٩٦٤ .
- ١٣ - دفع الأصر عن كلام أهل مصر - مخطوط - تأليف يوسف المغربى - حققه وقدم له د . عبد السلام أحمد عواد - موسكو ١٩٦٨ - (يوسف أبو المحاسن جمال الدين بن زكريا ابن حرب المغربى المصرى الأزهرى ولد فى العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى بمصر ١٠٢٠ هـ) .
- ١٤ - التعريفات - على بن محمد بن على الجرجانى ٨١٦ هـ - ط الحلبي - القاهرة ١٩٣٨ .
- ١٥ - المحكم فى أصول الكلمات العامية - د . أحمد عيسى - ط الحلبي ١٩٣٩ .
- ١٦ - المزهر فى علوم اللغة - عبد الرحمن جلال الدين السيوطى - تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - ط القاهرة ١٩٥٨ - ط دار احياء الكتاب العربى ج ١ .
- ١٧ - شرح أدب الكاتب نقلا عن المصدر السابق .
- ١٨ - فى اللهجات العربية - د . إبراهيم أنيس - ط الثالثة - طبع مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .
- ١٩ - دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين - طبع مكتبة الشباب ١٩٨٨ . وفى هذا الكتاب دراسة قائمة بذاتها تحت اسم : الدخيل فى العامية - معجم ودراسة من ص ١٢١ - ٣١٠ وتحتوى على قوائم المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية .
- ٢٠ - أمثال العوام فى مصر والسودان والشام - نعم شقير - طبع دار المعارف بمصر ١٨٩٤ .
- ٢١ - أمثال العامة فى الأندلس - د . عبد العزيز الأهوانى - بحث مطول .
- ٢٢ - المصريون المحدثون - ادوارد لين وترجمة عدلى طاهر نور .
- ٢٣ - أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث - د . حلمى بدير - ط دار المعارف بمصر ١٩٨٦ .
- ٢٤ - شخصية مصر د - نعمات أحمد فؤاد - ط عالم الكتب ١٩٦٨ .

## هوامش :

- (١) أنظر لوحة ٣ أ من مخطوط «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» ط دار نشر العلم بموسكو ١٩٦٨ .
- (٢) مقدمة كتاب «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» وقد كتبها د . عبد السلام أحمد عواد (أكاديمية العلوم للاتحاد السوفيتي / قسم العلم التاريخي - جامعة ليننجراد الدولية) .
- (٣) مقدمة كتاب «معجم الألفاظ العامة/ د . عبد المنعم سيد عبد العال - ط الخانجي ١٩٧٢ .
- (٤) المصريون المحدثون/ ادوارد لين/ ترجمة عدلى طاهر نور - ص ١٤٣
- (٥) المحكم في أصول الكلمات العامة/ د . أحمد عيسى - المقدمة/ ط الحلبي ١٩٣٩ .
- (٦) أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث - د . حلمى بدير - ص ٣٤ ط دار المعارف مصر ١٩٨٦ .
- (٧) شخصية مصر - د . نعمات أحمد فؤاد - ط عالم الكتب ١٩٦٨ .
- (٨) دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين - طبع مكتبة الشباب - ١٩٨٨ حيث توجد دراسة قائمة بذاتها تحت اسم «الدخيل في العامة - معجم ودراسة من ص ١٢١ حتى ص ٣١٠ وتحتوى على قوائم هذه المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية ..
- (٩) المزهري في علوم اللغة - السيوطي - تحقيق محمد أحمد جاد المولى ج ١/ ٤٨٧ ، ٤٨٨ - ط القاهرة ١٩٥٨ .
- (١٠) شرح أدب الكاتب نقلا عن المصدر السابق .
- (١١) دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين - ص ٢٩٧ .
- (١٢) في الوجيز : حرف الشيء : أماله وحرف الكلام : غيره وحرفه عن معانيه .
- (١٣) القدان : مساحة من الأرض الزراعية =  $\frac{700}{100} \times 4200$  متر مربع ..
- (١٤) معجم الألفاظ العامة - د . عبد المنعم سيد عبد العال - ص ٣٥ .
- (١٥) المصدر السابق ص ٣٩ .
- (١٦) معجم الألفاظ العامة - د . عبد المنعم سيد عبد العال - ص ٦٦ .
- (١٧) دراسات لغوية - ص ٢٩٧ .
- (١٨) معجم الألفاظ العامة - ص ٦٨ . وانظر في اللهجات العربية - د . إبراهيم أنيس ص ٧٠ .
- (١٩) معجم الألفاظ العامة ص ١٠٦ .
- (٢٠) القول المقتضب فيها وافق لغة أهل مصر من لغات العرب - محمد بن أبي السرور ص ١٣ .
- (٢١) معجم الألفاظ العامة - ١٢٥ .
- (٢٢) المصدر السابق - ١١٧ وأنظر المعجم الكبير ٦٦٤ .
- (٢٣) في اللهجات العربية - د . إبراهيم أنيس ص ٢٢٠ .
- (٢٤) اللماضة : القدرة على كثرة الكلام والرغى والمكابرة .
- (٢٥) في اللهجات العربية - د . إبراهيم أنيس ص ١٣ .
- (٢٦) معجم الألفاظ العامة - د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ٢٧ .
- (٢٧) حداثق الأمثال العامة - السفر الثاني ص ٨٤ .
- (٢٨) بداية الأمثال رقم ١٦٧٩ حتى نهاية السفر الثاني أى المثل رقم ٢٤٩١ علما بأنه لم يصدر من الحداثق الا السفرين الأول والثاني فقط .
- (٢٩) معجم الألفاظ العامة - د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ١٠٠ . ولقد طوف كاتب هذا البحث عندما كان أستاذا بجامعة الجزائر في الفترة من ١٩٧٦ - ١٩٨٧ بمنطقة المغرب العربي ابتداء من ميليليا فالناصور فالغرب الجزائري فالوسط الجزائري فالشرق الجزائري حتى غرداية جنوبا وتونس العاصمة ، ولقد وجد اسم الموصول هذا شائع الاستعمال في كل هذه الأماكن وبنفس المعنى . وهذه أضافة يمكن أن تعفى صاحب معجم الألفاظ من الحذر في قوله « - ان لم تكن كلها - » .
- (٣٠) معجم الألفاظ العامة من ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
- (٣١) في اللهجات العربية ص ٢٣٠ .
- (٣٢) جاء في المعجم الكبير أن أيش أصلها «أى شىء» خفت لكثرة الاستعمال بحذف الباء الثانية من أى الاستفهامية

وحذف همزة شيء بعد نقل حركتها إلى الساكن قبلها ثم أعلنت اعلال قاض ويذهب بعض العلماء إلى أنها مسموعة من العرب ويرى الشريف الجرجاني أنها مستعملة بمعنى أى شيء وليست مخففة منها .

(٣٣) المصريون المحدثون - ادوارد لين وترجمة عدلى نور ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٣٤) أمثال العامة - نعوم شقير .

(٣٥) تهذيب الألفاظ العامة - محمد على الدسوقي - ج ١ - ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ . ويلاحظ أن أحمد تيمور يسقط الشين مع حرف النفي وهذا يخالف ما درج عليه العامة ، فعند تيمور يقول المثل : «ما يمسخ دمعتك الا ايدك» بينما عند العامة «ما يمسخش دمعتك الا ايدك» مما يدل على أن اللجنة التي تولت نشر كتاب تيمور قد أطلقت يدها في تعديل الأمثال .

(٣٦) الحولى والحولية هو صغير النعجة الذى ولد حديثا ويتغذى غالبا على الرضاع .

(٣٧) حقائق الأمثال - فايقة حسين من ص ١٨٥ - ٢٢٩ .

(٣٨) الفشة : لحم الكرش .

(٣٩) حقائق الأمثال - الأمثال العامة ، موسوعة الأمثال الشعبية في مصر - الكتاب الأول .

(٤٠) المعروف أن كتاب الأمثال لتيمور صدر بعد وفاته بسنين كثيرة ويبدو أن لجنة نشر المؤلفات التيمورية قد أباحت لنفسها التصرف في شكل الحروف ، وبدلا من أن تضع تحت التاء كسرة على طريقة العوام وضعت ضمة فتغيرت إلى صيغة المبني للمجهول العربية .

(٤١) تم هذا الاحصاء على مجموعة تيمور وهي ٣١٨٨ مثلا وأمثال كاتب هذا البحث وعددها ٣٧٢٧ مثلا وتركت مجموعة «الحقائق» لأنها توقفت عند حرف الألف في السفرين الذين صدرا ، أحدهما ١٩٣٩ م والآخر ١٩٤١ م .

(٤٢) معجم الألفاظ العامة ص ٢٨٨ .

(٤٣) معجم الألفاظ العامة - د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ٧٦ .

(٤٤) دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين ص ٢٩١ وما بعدها .

(٤٥) لقد كانت هناك صعوبات كبيرة في رصد هذه الكلمات ذلك أن الكلمة قد يمر بها الباحث عدة مرات دون أن يفتن إلى عاميتها ، بل أن معايشة الباحث لموضوع الأمثال لمدة ربع قرن قد أوجد نوعا من الألفة بينه وبين كلمات الأمثال مما يعوق عن التفتن والتمييز وكان على الباحث أن يلتزم الحذر والدقة وطول البال ، ولعل الغرابة في النطق أو صعوبة ارجاع الكلمة للأصل بما يتفق مع العربية كان له دور في إثارة الشكوك وقد رأى الباحث أن الأسلوب الأمثل هو تسجيل الكلمة بمجرد أن تدخل في دائرة الشك ولو بنسبة ضئيلة والعودة بها إلى القواميس والمراجع .

(٤٦) كاهير وغلفية أو اليونانية أو الفارسية أو التركية وحديثا الانجليزية أو الفرنسية .

(٤٧) شرط المولد ألا يكون في استعمال أهل البادية ولا في العتيق من كلام العرب وفي أمالي ثعلب ما يفهم منه أن المولد عنده كل لفظ كان عربى الأصل ثم غيرته العامة بنوع من التغيير - تهذيب الألفاظ العامة - محمد على الدسوقي - ص ١٤ .

(٤٨) معجم الوسيط : حرف الألف ومعجم الألفاظ ص ١٠٨ .

(٤٩) القول المقتضب ص ٣١ والمعجم الكبير ج ٨/١ .

(٥٠) التعريفات - على بن محمد بن على الجرجاني ٨١٦ هـ - ط الحلبي - القاهرة .

(٥١) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ .

(٥٢) في اللهجات العربية ص ٢٢١ .

(٥٣) معجم الألفاظ ص ٤٩٥ .

(٥٤) معجم الألفاظ ص ١٠٦ .

(٥٥) معجم الألفاظ العامة - د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ١٢٢ .

(٥٦) لسان العرب ج ١٧ .

(٥٧) لحن العوام - الزبيدي - تحقيق د . رمضان عبد التواب - ط ١٩٦٤ .

(٥٨) شفاء الغليل - الحفاجي - ص ٤٥ طبعة أولى ١٣٢٥ هـ وتهذيب الألفاظ العامة - محمد على الدسوقي ج ١ ص ١١٥ طبعة ثانية ١٩٢٠ م ، ومعجم الألفاظ العامة ص ١٢٦ .

(٥٩) القول المقتضب - محمد بن أبى السرور ص ٣١ .



- (٦٠) الوسيط - مجمع اللغة العربية حرف الباء .
- (٦١) معجم الألفاظ العامة - ص ١٣٢ .
- (٦٢) القول المقتضب ص ٦١ .
- (٦٣) شفاء الغليل وأنظر دراسات لغوية / ١٥٩ - ٦٣ .
- (٦٤) المصدر السابق ص ٤٥ .
- (٦٥) معجم الألفاظ العامة ص ١٣٠ .
- (٦٦) الوسيط - مجمع اللغة العربية «حرف الباء» .
- (٦٧) دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٩ .
- (٦٨) شفاء الغليل - ٤٤ .
- (٦٩) دراسات لغوية د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٥ .
- (٧٠) شفاء الغليل - ٤٩ .
- (٧١) معجم الألفاظ - ٢٧٨ .
- (٧٢) لسان العرب ج ٧ وأنظر معجم الألفاظ - ١٢٤ حيث يقول أنها فارسية الأصل .
- (٧٣) المش : الجين القديم في حالة سيولة وقد كان من غذاء الفلاحين الرئيسى منذ سنوات
- (٧٤) تهذيب الألفاظ ٥٣/٢ وأنظر معجم الألفاظ ٣١٥ .
- (٧٥) المعجم الوسيط - معجم اللغة العربية - حرف الباء وأنظر معجم الألفاظ ١٤١ .
- (٧٦) المصدر السابق - حرف الباء ومعجم الألفاظ ص ١٣٧ .
- (٧٧) معجم الألفاظ ص ١٣٢ .
- (٧٨) المصدر السابق ١٢٤ .
- (٧٩) تهذيب الألفاظ ج ٧٦/١ ومعجم الألفاظ ص ١٤٤ .
- (٨٠) معجم الألفاظ ص ١٣٥ .
- (٨١) المصدر السابق ص ١٣٦ .
- (٨٢) معجم الوسيط - حرف الباء .
- (٨٣) القول المقتضب ص ٥٤ .
- (٨٤) معجم الألفاظ ص ١٢٩ .
- (٨٥) معجم الألفاظ / ٤٩٤ .
- (٨٦) المشاق : بكسر الميم دقاق الكتان .
- (٨٧) معجم الألفاظ ص ٤٧١ .
- (٨٨) معجم الألفاظ ص ١٣٦ .
- (٨٩) القول المقتضب ص ١٦٠ ومعجم الألفاظ / ١٦٠ .
- (٩٠) معجم الألفاظ ص ١٦٣ .
- (٩١) تهذيب الألفاظ ج ١ ص ٢١٤ ومعجم الألفاظ ص ١٨١ .
- (٩٢) معجم الوسيط - حرف الجيم .
- (٩٣) القول المقتضب ص ١٦٣ .
- (٩٤) معجم الوسيط - حرف الجيم .
- (٩٥) معجم الألفاظ ص ١٩٠ .
- (٩٦) الوسيط - حرف الحاء .
- (٩٧) معجم الألفاظ ص ١٩٥ .
- (٩٨) الصرم : يضم الصاد تمدد الدبر إلى الخارج وقت التبرز .
- (٩٩) معجم الألفاظ ص ١٨٤ .
- (١٠٠) القول المقتضب ص ٢٠ .
- (١٠١) الوسيط - حرف الحاء .
- (١٠٢) القول المقتضب ص ١٢٩ .

- (١٠٣) معجم الألفاظ ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ والقول المقتضب ص ١٢٨ .
- (١٠٤) معجم الألفاظ ص ١٩٧ .
- (١٠٥) القول المقتضب ص ٨٤ . واللسان ج ٩ . ومعجم الألفاظ ص ٢١٠ .
- (١٠٦) تهذيب الألفاظ العامية ج ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
- (١٠٧) تهذيب الألفاظ ج ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
- (١٠٨) معجم الألفاظ ص ٢١٢ .
- (١٠٩) الوسيط : الدرابكة : الطلبة الصغيرة .
- (١١٠) الوسيط - حرف الدال .
- (١١١) الوسيط - حرف الدال .
- (١١٢) معجم الألفاظ ص ٢٣٢ وأنظر تهذيب الألفاظ ٢ ص ٦ .
- (١١٣) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ وأنظر القول المقتضب ص ١١٩ وتهذيب الألفاظ ج ١ ص ٩٤ .
- (١١٤) الوسيط - حرف الدال .
- (١١٥) الأمثال العامية - أحمد تيمور ص ٩٤ .
- (١١٦) شفاء الغليل / ٩٨ وأنظر القول المقتضب ٢١ .
- (١١٧) الوسيط / حرف الدال ومعجم الألفاظ / ٢٤٧ .
- (١١٨) بشار : طبيب شعبي مصرى يتكون من فول وخضروات معجونة ويضاف له البصل والثوم ويفرم الخليط كعجينة ويسوى على النار بعد إضافة قليل من السمن .
- (١١٩) معجم الألفاظ / ٢٣٧ والوسط / حرف الدال .
- (١٢٠) معجم الألفاظ / ٢٣٦ والوسط / حرف الدال .
- (١٢١) معجم الألفاظ / ٢٣٢ .
- (١٢٢) الوسيط / حرف الدال .
- (١٢٣) الوسيط / حرف الدال ويرى د . عبد الصبور شاهين في كتابه "دراسات لغوية" أنها مأخوذة عن الفارسية / ١٧٨ .
- (١٢٤) القول المقتضب / ١٦٦ .
- (١٢٥) معجم الألفاظ / ٢٦٩ .
- (١٢٦) شفاء الغليل / ٩٤ والقول المقتضب / ١٦٦ والوسط حرف الراء .
- (١٢٧) الوسيط / حرف الراء .
- (١٢٨) شفاء الغليل / ١٠٠ .
- (١٢٩) القول المقتضب / ١٥ ومعجم الألفاظ / ٢٧٦ .
- (١٣٠) الوسيط حرف الزاى .
- (١٣١) شفاء الغليل / ١٠٠ .
- (١٣٢) الوسيط / حرف الزاى .
- (١٣٣) الوسيط حرف الزاى وأنظر معجم الألفاظ / ٢٧٩ .
- (١٣٤) معجم الألفاظ / ٢٨٠ وأنظر الوسيط / حرف الزاى .
- (١٣٥) معجم الألفاظ / ٢٨٢ .
- (١٣٦) معجم الألفاظ / ٢٨٥ .
- (١٣٧) القول المقتضب / ٩٦ .
- (١٣٨) شفاء الغليل / ٢١ والقول المقتضب / ٢١ .
- (١٣٩) معجم الألفاظ / ٢٩٣ .
- (١٤٠) تهذيب الألفاظ ج ١ / ٩٢ .
- (١٤١) معجم الألفاظ / ٣٠٤ .
- (١٤٢) لحن العوام / الزبيدي تحقيق رمضان عبد التواب .
- (١٤٣) معجم الألفاظ / ٣٠٧ .
- (١٤٤) معجم الألفاظ / ٢٩٦ .

- (١٤٥) تهذيب الألفاظ ج ١/ ٩٥ .
- (١٤٦) الوسيط حرف السين .
- (١٤٧) معجم الألفاظ/ ٣٠١ .
- (١٤٨) القول المقتضب/ ١١١ .
- (١٤٩) المصدر السابق/ ٣٧ .
- (١٥٠) معجم الألفاظ/ ٣١٩ .
- (١٥١) المصدر السابق/ ٣٢٣ .
- (١٥٢) لسان العرب ج ٣ ومعجم الألفاظ/ ٣٢٩ .
- (١٥٣) الوسيط/ حرف الشين .
- (١٥٤) القول المقتضب/ ٢٢ .
- (١٥٥) معجم الألفاظ/ ٣٣٤ .
- (١٥٦) الأمثال العامة/ حرف الشين المثل رقم ١٦٩٨ .
- (١٥٧) الوسيط/ حرف الشين .
- (١٥٨) الوسيط/ حرف الشين .
- (١٥٩) معجم الألفاظ/ ٣٣٦ .
- (١٦٠) القول المقتضب/ ١٣١ - الوسيط/ حرف الصاد .
- (١٦١) معجم الألفاظ/ ٣٤٩ .
- (١٦٢) الوسيط/ حرف الطاء ومعجم الألفاظ/ ٣٦٥ .
- (١٦٣) معجم الألفاظ/ ٣٦٦ والقول المقتضب/ ٢٢ .
- (١٦٤) شفاء الغليل/ ١٢٨ .
- (١٦٥) معجم الألفاظ/ ٣٦٣ .
- (١٦٦) معجم الألفاظ/ ٣٧٣ .
- (١٦٧) القول المقتضب/ ٨٦ .
- (١٦٨) القول المقتضب/ ٥٧ ومعجم الألفاظ/ ٣٩٩ والوسيط/ حرف العين .
- (١٦٩) معجم الألفاظ/ ٤٠١ .
- (١٧٠) اصلاح المنطق لابن السكيت نقلا عن معجم الألفاظ/ ٤٠٢ والوسيط حرف العين .
- (١٧١) معجم الألفاظ/ ٤٠٠ والوسيط حرف العين .
- (١٧٢) القول المقتضب/ ٨٦ وتهذيب الألفاظ ج ١/ ١٠٧ ومعجم الألفاظ/ ٤٠٢ .
- (١٧٣) هذه الكلمة شائعة في الجزائر بالمعنى القاموسى أى بمعنى صاح .
- (١٧٤) معجم الألفاظ/ ٤٠٣ والقول المقتضب/ ١٣٩ والوسيط حرف العين .
- (١٧٥) القول المقتضب/ ١٢٥ .
- (١٧٦) القول المقتضب/ ٧٣ .
- (١٧٧) معجم الألفاظ/ ٤١٨ .
- (١٧٨) شفاء الغليل/ ١٠٠ .
- (١٧٩) القول المقتضب/ ٦٦ ومعجم الألفاظ/ ٤٢٨ .
- (١٨٠) القول المقتضب/ ٣٣ .
- (١٨١) لسان العرب ج ٣ ومعجم الألفاظ/ ٤٢١ .
- (١٨٢) القول المقتضب/ ١٠٠ .
- (١٨٣) القول المقتضب/ ١٧ .
- (١٨٤) الوسيط حرف القاف .
- (١٨٥) لسان العرب/ ج ١١ .
- (١٨٦) معجم الألفاظ/ ٤٣٦ .
- (١٨٧) الوسيط حرف القاف .



- (١٨٨) الوسيط/حرف القاف ومعجم الألفاظ/٤٥٢ .
- (١٨٩) معجم الألفاظ/٤٤٣ .
- (١٩٠) القول المقتضب/١٨ .
- (١٩١) معجم الألفاظ/٤٥٧ والوسيط حرف الكاف .
- (١٩٢) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٥٧ .
- (١٩٣) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦١ والقول المقتضب/٤٩ .
- (١٩٤) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦٩ .
- (١٩٥) الوسيط/حرف الكاف .
- (١٩٦) المشاق : دقاق الكتان .
- (١٩٧) معجم الألفاظ/٤٧١ .
- (١٩٨) معجم الألفاظ/٤٧٦ .
- (١٩٩) معجم الألفاظ/٤٧٩ والوسيط/حرف اللام .
- (٢٠٠) معجم الألفاظ/٤٨٢ .
- (٢٠١) الوسيط/حرف اللام ومعجم الألفاظ/٤٨٢ .
- (٢٠٢) معجم الألفاظ/٤٨٤ .
- (٢٠٣) المصدر السابق/٤٨٧ .
- (٢٠٤) الوسيط حرف اللام .
- (٢٠٥) معجم الألفاظ/٤٩٥ .
- (٢٠٦) المصدر السابق/٤٩٥ .
- (٢٠٧) معجم الألفاظ/١٩٣ والوسيط حرف الحاء .
- (٢٠٨) معجم الألفاظ/٣٦٢ .
- (٢٠٩) معجم الألفاظ/١٧٢ .
- (٢١٠) تهذيب الألفاظ/٣٦٢ .
- (٢١١) معجم الألفاظ/٤٢٥ .
- (٢١٢) معجم الألفاظ/٥١٣ .
- (٢١٣) معجم الألفاظ/٥٤٤ .
- (٢١٤) معجم الألفاظ/٣١٨ والوسيط حرف الشين .
- (٢١٥) معجم الألفاظ/٥٣٧ .
- (٢١٦) معجم الألفاظ/٥٣٩ .
- (٢١٧) القول المقتضب/١٦٨ .
- (٢١٨) لسان العرب جـ ٨ .
- (٢١٩) معجم الألفاظ/٥٢٣ .
- (٢٢٠) معجم الألفاظ/٥٣٤ .
- (٢٢١) معجم الألفاظ/٥٤٦ .
- (٢٢٢) معجم الألفاظ/٥٥٦ ولسان العرب وتهذيب الألفاظ جـ ١/١٢٨ .
- (٢٢٣) الحرارة : المزبله .
- (٢٢٤) معجم الألفاظ/٥٥٢ .
- (٢٢٥) القول المقتضب/١٦٩ .
- (٢٢٦) معجم الألفاظ/٥٦١ .
- (٢٢٧) معجم الألفاظ/٥٥٢ وأنظر الوسيط/حرف الهاء .
- (٢٢٨) القول المقتضب/٤٧ والوسيط حرف الهاء .
- (٢٢٩) معجم الألفاظ/٥٥٥ .

- (٢٣٠) معجم الألفاظ / ٥٦٤ .  
 (٢٣١) لسان العرب ج ٨ ومعجم الألفاظ / ٥٨٠ .  
 (٢٣٢) معجم الألفاظ / ٥٦٥ .  
 (٢٣٣) وهي كلمة تركية. أنظر دراسات لغوية / عبد الصبور شاهين / ١٣٧ .  
 (٢٣٤) صدر الكتاب سنة ١٩٧٢ عن هيئة الكتاب .



# « اولاد جاد المولى »

## جمع وتدوين وتعليق: عبد العزيز رفعت

١ — سَنَةُ ٣٦ حُصِلَ انْتِخَابُ وَفْدِي  
كَانَتْ رَحْمَةُ شَيْدِيَّةَ بَيْنَ الدَّسْتُورِ وَالْوَفْدِي  
شَوْفَ لِحْتَلَاَفِ بَانَ .. يَوْمِيهَا انْتَبَهْدِلْ الْوَفْدِي

\* \* \* \* \*

٢ — أَصْلُ الْحِكَايَةِ مَعْوُضُ دَا كَانَ يُخْطَبُ .. وَكَلَامُهُ عَلَى الْعُمُومِ سَارُهُ .  
قَامَ نَطْ صَالِحٍ وَقَالَ لَهُ : بِزَيْدَاكَ كَلَامٍ يَا لِي رَيْتَكَ سَارُهُ  
مَعْوُضُ حَافِظُ الْأَدَبِ .. مَرْضِيْشُ يُرِدْ عَلَيْهِ  
قَالُوا الْبَاشَوَاتُ : هَكَذَا الْأَدَبُ مَا دَامَ مَرْضِيْشُ يُرِدْ عَلَيْهِ  
مِنْ غَابَ أَصْلُهُ تَرَى فَصْلَهُ يِرِدْ عَلَيْهِ .

\* \* \* \* \*

٣ — الِّي مَعَاهُ فِكْرُ بَيْنَانٍ بِهِ وَيَضْحَى بِهِ  
وَالرَّاجِلُ الْعَالِ زَيِّ الْوُزْدِ لِصَحَابُهُ  
سَافِرْ مَعْوُضُ وَسَابَ الْغَلْبِ لِصَحَابُهُ

\* \* \* \* \*

٤ — سَارُهُ تَقُولُ تَعَالَى يَا أَحْمَدُ .. إِنْتَ وَخَلِيلُ .. أَنَا هَضْرِبْ لَكُمْ قُرْعَهُ  
عَلَى وَلَدِ الْمَلُومِ اثْنَيْنِ وَأَنْتُمْ اثْنَيْنِ عَشَانَ صَالِحٍ عَلَيْهِ قُرْعَهُ  
ضَغْطُ عَلَيْهِكُمْ مِنْ بَعْدِ أَبُوكُو .. وَنَازُهُ فِي الْحِشَا تَزْعَى  
عَلَى أَيِّدَيْنِ أَبُوكُو .. قَبْلَ مَا يُمُوتُ .. كَانَ أَبُوكُو بَحْرٍ وَصَالِحٍ بِشِبْهِ الثَّرْعَةِ .



- ٥ — خَلِيلُ يَقُولُ يَا أُمِّي الْأَنْتِخَابَاتُ كَانَ مَا لَنَا بِنِهَا  
رَبِّي نَاعِمٌ عَلَيْنَا بِنِعْمَةٍ .. كَانَ مِنْ الْوَاجِبِ نِرَاعِيهَا  
قَالَتْ لَهُ .. كَلِمَةُ الْخِصْمِ فِي جِسْمِ الْخُرَزِيِّ النَّارُ تِرَاعِيهَا  
٦ — سَارَةُ قَالَتْ لَهُ : كَانَ نَهَارُ سُومٍ يَوْمَ مَا دَفَعْنَا يَا خَلِيلُ بِذَلِكَ  
يَاوَادُ هَاتِ الطَّرِيقُوشَ وَخُذِ الطَّرَحَةَ .. وَأَنَا أَطْلَعُ وَأُورِخُ بِذَلِكَ  
عَلَّشَانُ يَقُولُوا الْبَلَدُ مَفْهَاشٌ وَلَا رَاجِلُ .. مَرَّةً جِيئَ فِي الْخُرُوبِ بِذَلِكَ

\* \* \* \* \*

- ٧ — سَارَةُ تَقُولُ : يَاوَادُ يَا خَلِيلُ خَلِّيكَ مَعَ أَخُوكَ رَاجِلُ  
دَا أَخُوكَ جَدَعُ عَالٍ .. مَنِهْمُوشَ وَلَا رَاجِلُ  
يَا تَجِيبِ الطَّرِيقُوشَ وَتَاخُذِ الطَّرَحَةَ وَأَنَا أَطْلَعُ فِي كِتَفِ أَخُوكَ رَاجِلُ  
عَشَانُ يَقُولُوا الْعَرَبُ : الْبَلَدُ خَرِيبُ .. مَرَّةً جِيئَ بِذَلِكَ رَاجِلُ

\* \* \* \* \*

- ٨ — سَارَةُ تَقُولُ يَاوَادُ يَا أَحْمَدُ غَيْرِكَ أَنْتَ مَخْلَفُنَاشُ  
أَنَا غَايِرُهُ تَطْفُو لِي نَارُ صَالِحٍ وَتَنْتَقَابِلُ عَلَى التَّرْنَةِ وَبِعَزَنِي مَخْلَفُنَاشُ  
لَوْ جِئْتُوا أَلْفِينَ مَبْرُوكٍ .. وَلَوْ مُتُّوا مَخْلَفُنَاشُ  
نِتَقَابِلُ عَلَى الْقَبْرِ وَبِعَزَنُنَا غَيْرِ مَعْوُضٍ مَخْلَفُنَاشُ  
٩ — سَارَةُ تَقُولُ يَاوَادُ يَا أَحْمَدُ تَعَالَى . أَنَا آخَذُكَ بِالْبَاطِ عَلَى جِيئِهِ  
دَا أَنَا مِنْ عَشِيهِ وَأَنَا بَحْشُرُ لَكَ الرُّصَاصُ عَلَى جِيئِهِ  
إِنْ جِئْتَ يَا مَرْحَبَهُ .. وَإِنْ مُتَ يَبْقَى يَوْمَ عِيدٍ .. وَهَاتِ تَارَ أَبُوكَ لَمَّا آخَذُكَ عَلَى الْغُسْلِ  
بَايْدِيَّ .

\* \* \* \* \*

- ١٠ — يَنَادِي خَلِيلُ وَيَقُولُ : أَنَا طَالَعُ يَا أُمِّي وَهَاتِي لِي حَسَنَ وَلَدِي .  
قَبْلَ الْمَمَاتِ يَا أُمِّي .. هَاتِي لِي أَبُوسَ حَسَنَ وَلَدِي  
قَالَتْ لَهُ : مَعَ السَّلَامَةِ مُوتْ وَأَعْلَى مِنَ الْوَلَدِ وَلَدِ الْوَلَدِ يَا وَلَدِي

\* \* \* \* \*

- ١١ — اِسْمَعْ هَا قَوْلُكَ عَلَى سِنِّهِمْ وَأَسَامِينِهِمْ  
مَعْوُضُ الْكَبِيرِ تَمَنِّيهِ فَوْقَ الثَّلَاثِينَ  
خَلِيلُ الْمَرْعُوشِ سِنُّهُ تَمَنِّيهِ فَوْقَ الْعِشْرِينَ  
أَحْمَدُ السَّجِينِ سِنُّهُ ثَلَاثَةٌ فَوْقَ خَمْسَتَا شُرْ

\* \* \* \* \*

- ١٢ — سَارَةُ تَقُولُ آخُ يَا أَحْمَدُ مَتَخَلِّيشَ خَلِيلُ قُدَّامُ  
دَا خَلِيلُ خَوْافٌ وَلَا يَزْعَبُ عِدَا قُدَّامُ

رُوحُوا مَعَ السَّلَامَةِ

إِنْ جِئْتُمْ يَا مَرْحَبَهُ ، وَإِنْ مُتُّوا إِلْقَا قُدَّامَ

\* \* \* \* \*

١٣ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا أُمِّي دَحْنَا مَلُوكَ .. بِشَجِينَا مَلُوكَ عَزَا يَمْنَا

فَاتَّحَيْنَ دِيَوَانًا .. لِكُلِّ غَرِيبٍ عَزَا يَمْنَا

كِفَايَةُ قَلْبِي الْكَلَامَ .. عَشَانُ كَلَامِكَ ، وَاحْنَا طَالَعِينَ لِلْمَوْتِ هَيْقَلُ عَزَا يَمْنَا .

\* \* \* \* \*

١٤ — زَادَ الْغَنَتُ عَلَى أَحْمَدَ وَقَالَ يَا خَلِيلُ هَاتِ بَرَائِي شُغْلَ الْجَبَلِ لَسُوذَ

لِيَضْغَطُوا عَلَيْنَا أَوْلَادَ مَلُومَ .. لَا نَطُولُ أَبْيَضَ وَلَا أَسْوَدَ

عَشَانُ أَنَا عَارِفٌ وَلَادَ مَلُومَ نَهَاذُهُمْ مِنْ أَوَّلِهِ أَسْوَدَ .

\* \* \* \* \*

١٥ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا وَادِ يَا خَلِيلُ تَعَالَى فِي الْعَرَبِيَّةِ هِنَا فِ جَارِي

أُقْعِدْ غُبَارَةَ نِتْسَلَى .. دَانَتْ الشَّقِيقُ جَارِي

قَالَ لَهُ يَا مَا أَنَا خَائِفُ النَّهَارِذَةِ يَكُونُ عَزْرَائِيلُ قَاعِدُ جَارِي

\* \* \* \* \*

١٦ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا خَلِيلُ آهِي سَاعَةَ الرُّجَالِ جِيَّةَ

لِيَأْتِيَ إِلَيْنَا رَاحَتُ .. وَلِيَأْتِيَ التَّعَبُ جِيَّةَ

غَيْرَ لَوْ مَا كَانَتْ النَّهَارِذَةُ تَكُونُ رُوحَهُ بِلَا جِيَّةَ

\* \* \* \* \*

١٧ — خَلِيلُ يَقُولُ يَا أُمِّي قَبْلَ الْخُرُوجِ نَاكُلُ

أَصْلَى رَجْعَتَيْنِ لِلَّهِ ، وَأَشُوفُ حَسَنَ ، وَبَعْدَ مَا أَشُوفُ الضَّنَى أَكُلُ

أَنَا قَلْبِي حَدْسُ النَّهَارِذَةِ مِنْ ضَرْبِ الرُّصَاصِ هَاكُلُ

\* \* \* \* \*

١٨ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا خَلِيلُ اْمْلِي تِنَكَ الْعَرَبِيَّةَ بِنَزِينِ قِيَمَةٍ نُوَصِّلُ مَا رَجَعْنَشِي .

خَلِيلُ قَالَ لَهُ إِلَيَّ فِيهَا يَكْفِيهَا .. وَبِكَلَامِكَ مَا رَجَعْنَشِي

أَنَا قَلْبِي حَدْسُ يَأْخُونَا عَلَى بَيْتِنَا مَا رَجَعْنَشِي .

\* \* \* \* \*

١٩ — وَبَزَلُوا الْعَرَبِيَّةَ لِتَنِينَ .. وَلَا كَانَشِي أَحَدَ فِيهَا

غَيْرَ رَبِّ الْعِبَادِ كَانَ وَتَاهُمْ وَلَا فَيْشَ صَدِيقٍ فِيهَا

وَهُمَّةُ أَخْرَازِ فِي الْبَلَدِ .. وَاسْمُهُمْ رَيَّ الْعِلْمِ فِيهَا

قَبَالَ بَلَدَ اسْمِهَا « لِقَفَاصِ » كَانَ الْحَدِيثُ فِيهَا

\* \* \* \* \*

٢٠ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا خَلِيلُ حَضَرَ شَهَامَتِكَ آهَى سَاعَةِ الرَّجَالِ جِيَّةٍ  
وَدِي مَصْلَحَةٍ إِنْ تَخَابَأْتُ وَاللَّيْ يَمُوتُ مَا لَوْ هَشَى فِيهَا دِيَّةٍ  
قَامَ قَالَ لَهُ خَلِيلُ يَا مَا أَنَا خَائِفٌ تَكُونُ سَاعَةً عَزْرَائِيلَ جِيَّةٍ

\* \* \* \* \*

٢١ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا وَادُ يَا خَلِيلُ إِنِّي لِلْكَلامِ إِلَيَّ قَالْتُهُ لَنَا أُمُّكَ  
يَارَبِّتَنِي فَتُكِّ فِي الْبَيْتِ وَجِبْتُ بِدَأْلِكَ أُمُّكَ  
هَؤُوهَ أَنْتَ نَاسِي يَوْمَ الْإِنْتِخَابَاتِ .. صَالِحٌ شَتَمَ مَعَوُضَ وَعَايِرَهُ يَا جَبَانُ بِأُمِّكَ .

\* \* \* \* \*

٢٢ — أَنَا لَوْ حِسَابِي كِدَهُ كُنْتُ سِبْتِكَ فِي الْبَيْتِ  
وَجِبْتُ حُزْمَهُ بِدَأْلِكَ  
كَدْتُ مَعَانِيًا .. وَأَنْتَ قَعَدْتُ يَا خَائِبُ هِنَاكَ فِي الْبَيْتِ  
مِنْ بَعْدِ أَبُوكَ وَلَاذِ الْمَلُومِ مُمَكِّنٌ يَخْشَوْنَ عَلَيْنَا الْبَيْتِ

\* \* \* \* \*

٢٣ — يَا خَلِيلُ مَا هُوَ الشَّقِيقُ إِنْتَ  
أَنَا طَالَعُ مِنَ الْبَيْتِ وَمَتَّكِلُ عَلَى رَبِّ الْعِبَادِ وَأَنْتَ  
إِنْ كُنْتُ خَائِفٌ عَاوِدُ عَلَى الْبَيْتِ  
وإِنْ كُنْتُ رَاجِلٌ إقْفُ مَعَانِي عَلَى طُولِ  
بَسْرٍ لَوْ أَتْنَيْتُ فِي الضَّرْبِ . بِإِيْدِي هَضْرِكَ إِنْتَ

\* \* \* \* \*

٢٤ — أَهْمُ لِسَنِهِ رَايِحِينَ وَقَاعِدُ صَالِحٍ وَأَخُوهُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ فِي الْبَيْتِ  
شَافُو النُّورَ بِتَاعِ الْعَرَبِيَّةِ  
صَالِحٌ يَقُولُ عَرَبِيَّةٌ مِنْ يَابُ عَوْفٍ  
إِلَيَّ مِنْ بَعِيدٍ بِتَضْرِبِ كَلَا كَسَاتٍ فِي نَظَرْنَا  
وَالشَّمْسُ بِغُرُوبٍ .. وَلَيْثَا هُرُوبٍ فِي نَظَرْنَا  
حَرَاكِ يَامَرْكَزُ مَعَاغَهُ مَا فَكَّشِي رَاجِلُ لَهُ إِعْتِبَارُ فِي نَظَرْنَا

\* \* \* \* \*

٢٥ — أَخُوهُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ يَقُولُ لَهُ عَرَبِيَّةٌ نَسَائِينَا .. وَلَا تَزْجَعُ لِلْكَلامِ تَائِنِي  
مَتَخَضَعُ نَفْسِكَ يَا خَوِيَا دَا الزَّمَانُ لَمَّا يَجُوزُ مَا يَهْمُهُ لَا أَوَّلَ وَلَا تَائِنِي  
وَاللَّهِ لَتَنْتَبِهْدِلُ يَا خَوِيَا أَصْلَكَ مُفْتَرِي وَعَايِرُ تَعْمَلُ رَيْنَا التَّائِنِي

٢٦ — أَبُو عَوْفٍ يَقُولُ يَا صَالِحُ دَا عَرَبِيَّةٌ نَسَائِينَا وَلَاذِ جَادِ الْمُؤَنَى  
قَالَ لَهُ هَاتْهُمْ لِي عَلَى طُولِ أَنَا أَشْبِلُهُمْ خَرَطَ مَعَ مُؤَنَةٍ  
مِنْ جَاوِزِ الْحَدَّادِ يَتَحَرَّقُ ، وَمِنْ جَاوِزِ الْبَنَّا هَتْحَصَلُهُ الْمُؤَنَةُ

\* \* \* \* \*



٢٧ — أَبُو عُوفٍ يَقُولُ يَا صَالِحُ دَاخِنَا مَعَانَا أَمْوَالُ بَمَغَاغَةِ الْجَبِيْزَةِ  
وَمَعَانَا شَبَابُ طَالِبَةِ الْفَرْحِ وَالْجَبِيْزَةِ  
صَالِحُ يَقُولُ لَهُ مِنْ بَعْدِ أَنَا مَا هُمُوْتُ وَلَاذْ سَارَةُ يَأْخُذُوا مِنْكَوْزِنِ الْمَالِ وَالْجَبِيْزَةِ .

\* \* \* \* \*

٢٨ — صَالِحُ قَالَ لَهُ أَنَا عَارِفٌ مِنْ يَوْمِ أَبُوكَ مَا مَاتَ مَا خَلَفَ شَيْءٌ غَيْرَ أَنَا الْكَبِيرُ فَيَكُو  
وَالْمُرْكَلَةُ بَيْنَ الزَّمَانِ حَاطَطُوعِ الْمَلِيحِ فَيَكُو  
مِنْ بَعْدِ أَنَا مَا هُمُوْتُ .. وَلَاذْ سَارَةُ يَبِيْعُوا وَيَشْتَرُوا فَيَكُو

\* \* \* \* \*

٢٩ — وَقَامُوا رَكِبُوا الْعَرَبِيَّةَ لَتْنَيْنِ  
أَحْمَدُ وَلَدَ جَدِّ .. لَمَّا لَقِيَ الْعَرَبِيَّةَ قَامَ صَدْرُ الْعَرَبِيَّةِ فِي الطَّرِيقِ بِالْعَرَضِ  
وَوَقَفَ بِتَحَابُثٍ مَعَ خَلِيلٍ وَيَتَلَفَّتْ فِي طُولٍ مِنْ عَرَضٍ  
وَيَقُولُ لَهُ دَا أَمَكُ قَضَتْ زَمَانَهَا وَهِيَ تَضِيفُ عَرَضٍ

\* \* \* \* \*

٣٠ — وَفَضِلُوا وَاقْفَيْنِ لَمَّا الْعَرَبِيَّتَيْنِ قَرَّبَمَ عَلَى بَعْضِ  
وَاحْمَدُ وَخَلِيلٌ بِتَحَابُثٍ ثُمَّ سَوَا مَعَ بَعْضِ  
أَوَّلُ مَا انْتَصَادَمُوا الطَّرْفَيْنِ تَخَلَفَشَ جَبَلَيْنِ وَحَالَهُمُ الزَّمَنُ عَلَى بَعْضِ  
إِثْنَجَلِ ابْلِيسَ وَرَاحَ وَرُهِمَ عَلَى بَعْضِ  
٣١ — أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ : يَا صَالِحُ أَنْتَ وَأَبُو عُوفٍ عَلَى فَيْنَ زَايَجِينَ  
ذَا الْقُلُوبِ لِسَةُ مَلَيَانَةِ  
أَنَا أَحْمَدُ وَلَدَ جَادِ الْمُؤَلَّى ، وَأُمِّي اسْمُهَا سَارَةُ  
وَجَائِ أَرَدَ الْإِهَانَةِ

صَالِحُ يَقُولُ لَهُ : مَا لَكُوكِدَه يَاوَادَ زَعْمَانِينَ وَالزُّعْمَ مَا لِيَكُو  
تَتَحَشَّرُ لِيَهْ فِي التَّقِيلِ ، وَشَيْلِ الْحَمَلِ مَشَى لِيَكُو  
يَاوَادَ يَا أَحْمَدُ مِنْ هُنَا فُوتَ لِحَسَنَ أَحَرَّنَ أَهَالِيَكُو  
رُصَاصَةً تَبْجِي لِلْكَبِيرِ قَبْلَ الصَّغِيرِ فَيَكُو

٣٢ — قَامَ قَالَ لَهُ خَلِيلُ : مَتَعَبِشِي .. إِنَّهُ يَوْمَ حَضَرْنَا الْغَدَا عِنْدَكَ  
أَبُويَا مَا مَاتَ وَاحِنَا لَنَا وَاجِبَ عِنْدَكَ

تَقَاوَحْنَا لِيَهْ يَا بَاشَا أَنَا جَائِ النَّهَارِ دِي عِنْدِي وَدِي عِنْدَكَ  
٣٣ — أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ عَيْبَ عَلَيْكَ يَا صَالِحُ قَلَّ مِنَ الْغَلَطِ وَابْرَدَ  
عَلَى رَأْيِ لِمَثَالٍ قَالُوا الْكُبَارُ :

إِنْ كَانَ عِنْدَكَ حَدِيدٌ فِي قَلْبِكَ ، دَوَاهُ عِنْدِنَا الْمُبْرَدُ  
صَالِحُ يَقُولُ لَهُ طَالَعُ مِنَ الْبَيْتِ وَفَايْتُ أَخْتِي لِيَهْ  
وَكَلَامَكَ مَا عَادَ يَبْرَدُ

طَالِعَ مِنَ الْبَيْتِ لِيَهْ يَا أَحْمَدَ وَمَتَّبِعْ كَلَامَ أُمِّكَ  
يَا وَادَّ مِنْ هِنَا فُوتَ لِحَسَنَ أَحَزَّنَ عَلَيْكَ أُمُّكَ  
أَحْمَدُ قَالَ لَهُ يَا بَاشَا أَنَا شَافِتْ كَلَامَكَ وَرَدْتُكَ عَلَى غَايِمِ  
أَنَا أَحْمَدُ ابْنُ سَارَةَ لَكِنِّي حَيَاتِي لِلْغَايِمِ  
صَالِحٌ يَقُولُ لَهُ أَنَا صَالِحٌ لِمَلُومٍ وَكُلُّ الْإِنْسَانِ يَغَانِذُنِي يَمُوتُ  
أَحْمَدُ قَالَ لَهُ مِنْ قَبْلِكَ أَنْتَ يَا بَاشَا يَا مَا مَلُوكُ مَا تَتَّ  
وَيَا مَا مَلُوكُ هَتْمُوتُ  
حَتَّى الْقُرْآنُ قَالَ : كُلُّ نَفْسٍ عَلَى الدُّنْيَا لَازِمٌ تَذُوقُ الْمَوْتِ  
وَإِذَا يَا بَاشَا مِنْ قَبْلِ مَا نَحْيِكَ مِنَ الْبَيْتِ وَمَتَطَوَّعِينَ لِلْمَوْتِ  
خَلِيلُ يَقُولُ لَهُ يَا عَمَّ أَبُو عَوْفٍ

مَتَوَّعَاشَ يَوْمَ مَا جِئْتَ عِنْدَنَا فِي الْبَلَدِ سَابِقُ  
وَكُنْتُوْ عَزْبٌ وَنَزْلُهُ ، وَأَبُوتَا صَنَعَ فَيَكُونُ الْجَمِيلُ سَابِقُ  
وَجَاءَ قُبَالِي عَلَى الْبَرَقِي يَوْمَ الضَّرْبِ تَتَسَابِقُ  
أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ يَا صَالِحُ مَيَّتَنِي الْإِنْسَانُ لِيَهْ خَصَمٌ يَضْرِبُ فِيهِ عَلَى الْفَاضِي  
ذَاخَنَا بِأَشْوَاتٍ وَأَنْتَوَا جِئْتُوا الْبَلَدَ وَكُنْتُوَا أَغْرَابَ عَالِي الْفَاضِي  
تَحْقُشْ نَهَارَ أَبُوكَ مَا جِهْ  
وَحَذَّ أَوْضَةً بِالْإِيْجَازِ عِزَّةً عَلَى الْفَاضِي

أَبُو عَوْفٍ يَقُولُ يَا أَحْمَدُ كِفَايَةِ عَيْبِ ذَاخَنَا أَهْلُ وَنَسَائِبِ  
إِنْ كَانَ أَخُونَا غُلُطَ نُفَعْدُ مِيْعَادَ نَحْدُدُ فِيهِ الْعَيْنَةَ وَالْعَايِبِ  
وَكِفَايَةِ هَيْصَةِ بَقَى الْمَرْبُوطَ فِيهَا يَزُونُ فِي سَكَّةِ السَّائِبِ  
أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ فَرِشْتُ فَرَشَةَ يَا جَبَّانَ وَالْفَرَشَةَ مَا تَتَسَحَّبُ تَأْتِي  
لَمَّا أَنْتَ نَسِيْبِي يَا أَبُو عَوْفٍ لِيَهْ جِئْتَ أَوَّلَ وَلِيهِ جَاءَ تَأْتِي  
أَحْمَدُ ضَرَبَ صَالِحٌ رِصَاصَةً طَلَعَتْ مِنْ جَنْبِهِ الْيَمِينِ تَأْتِي

\* \* \* \* \*

أَحْمَدُ بَعْدَ مَا ضَرَبَ صَالِحٌ يَقُولُ يَا خَلِيلُ فَيَنْ الْوَصَايَةَ إِلَيَّ أُمُّكَ قَالَتْهَا لَكَ أَنْتَ  
أَنَا جَاءَ مِنَ الْبَيْتِ يَا خَلِيلُ وَمَتَّكِلٌ عَلَيْكَ أَنْتَ  
أَنَا ضَرَبْتُ الشَّقِيَّ وَالْهَابِيَّ عَلَيْكَ أَنْتَ

\* \* \* \* \*

خَلِيلُ يَقُولُ يَا أَبُو عَوْفٍ تَعَالَى يَا نَسِيْبِي تَعَبْتُ أَنَا  
صَالِحٌ طَفَعَنِي يَا أَبُو عَوْفٍ وَصَالِحٌ عَشْرَتُهُ وَأَنِّي  
وَأَنْتَ مِنْ حُسْنِ ضَمِيرِكَ وَقَعْتَ مِنْ قُرْعَتِي أَنَا

\* \* \* \* \*

٤٠ — أَحْمَدُ اسْتَكْتَرِ الْمَعَاتِبَةَ طَبَّقْ عَلَى أَبُو عُوفٍ وَقَالَ يَا خَلِيلُ بَلَّاشِ أَنْتَ .  
عِنْدَكَ وَلَدٌ يَا خَلِيلُ هَبْطُ هِمَّتَكَ وَأَنْتَ  
يَا رِبِّيْنِي إِنْ كَلِمَتٌ عَلَى مَرَّةٍ وَلَا إِنْ كَلِمَتُشْ عَلَيْكَ أَنْتَ

\* \* \* \* \*

٤١ — أَحْمَدُ مِسْكُ سَوَاقٍ صَالِحٍ وَقَالَ لَهُ رَوْحٌ وَابْعَثِ الْبَاقِي  
إِذَا كَانَ فِيهَا زَيْتٌ وَطَائِلًا أَنَا أَخْلَصُ عَلَى الْبَاقِي  
وَأِنْ مَا كَانَتْ فِيهَا زَيْتٌ يَبْقَى الْمَلِكُ لِلْبَاقِي

\* \* \* \* \*

٤٢ — خَلِيلٌ يَقُولُ تَعَالَى يَا أَحْمَدُ نَزَّوْخٌ مِنْ عِ الْجَبَلِ نَفْثِي  
مَا دَامَ ضَرْبُنَا جَبَلِينَ يَبْقَى الرُّكُوشُ مَا لَا زَمْشِي  
مَا دَامَ هَزْمُنَا أَسْدِينَ تَبْقَى الرُّجْعَةُ مَتْعَبِي  
٤٣ — رَوْحٌ سَوَاقٍ صَالِحٍ .. كَانَ يَشْتَقِلُ غَضَبٌ لَا يَقْبِضُ وَرَقٌ وَلَا فَاظِي  
لَقِيَ الْعَرَبَ رَافِعِينَ الرَّاياتِ قَالَ بِزِيَادَةِ كَلَامٍ فَاظِي  
دَانَا رَايِخَ بِجَبَلِينَ وَأَهُوَ رَايِخَ عَلَى الْفَاظِي

\* \* \* \* \*

٤٤ — غَفِيرُ الزَّرَاعَةِ بَتَاغٍ صَالِحٍ اسْمُهُ أَحْمَدُ الْكَرْهُ .. يَشْبُهُ لِلِصِّ وَحَرَامِي  
قَالَ هَاتُوا الثَّارَ .. عَارِ يَا عَرَبَ وَحَرَامِي  
عَلَى قَتْلِ صَالِحٍ وَأَخُوهُ لِلِاسْتِغْجَالِ وَحَرَامِي

\* \* \* \* \*

٤٥ — الْكَرْهُ زَاخٌ لِأَحْمَدَ وَقَالَ لَهُ تَعَالَى يَا سَبْعُ الصَّبْرِ وَالتَّيْنِ  
حَدِيثُ النَّبِيِّ قَالَ دَا حَلَالُ الْغِدَا عِ التَّيْنِ  
وَأَنْتَ قَتَلْتَ اثْنَيْنِ كَانُوا مُفْسِدَيْنِ عِ الدِّينِ .

\* \* \* \* \*

٤٦ — يَا سَلَامَ عَلَى أَحْمَدَ عَطَى الْأَمَانِ بَيْدُهُ  
وَنَزَلَ مِنَ الْعَرَبِيَّةِ وَسَلَّمْ عَلَى الْكَرْهُ وَالْبُنْدُقَةِ فِي إِيدِهِ  
يَا مَا كَانَ نَهَارَ شُومٍ لَمَّا خُلِصَ الْجَبَّحَانِ وَسَلَّمْ رُوحَهُ لِلْعَرَبِ بَيْدُهُ

\* \* \* \* \*

٤٧ — أَوَّلُ مَا ضَرَبَ أَحْمَدُ ابْنَ سَارَةَ فَاتَتْ مِنْ ضَلْعَتِهِ لِحْنَتُهُ  
خَلِيلٌ مَا قَالَ لَهُ آخُ لَوْ مَعَايَ جَبَّحَانِ يَا كَرْهُ لَا رَقْدَكَ جَنْبُهُ  
أَوَّلُ رُصَاصَةٍ . ثَانِي رُصَاصَةٍ . ثَالِثُ رُصَاصَةٍ . رَابِعُ رُصَاصَةٍ  
خَامِسُ رُصَاصَةٍ سَاتَتْ رُصَاصَةٍ سَابِعُ رُصَاصَةٍ وَقَعَ خَلِيلُ جَنْبُهُ

\* \* \* \* \*



٤٨ — أَوَّلُ مَا مَاتَ خَلِيلٌ وَأَحْمَدُ .. السَّوَّاقِ رَجَعَ لَقَى سَارَةَ وَاقَفَهُ فِي الشَّبَاكِ  
وَحَاطَهُ عَلَى رَاسِهَا بِشُكْرِ حَمَامِي بِالْكُحْلِ مِزْنُهُ الشَّبَاكِ  
قَالَتْ لَهُ خَبِّرْنِي يَا سَوَّاقِ . قَالَ لَهَا مَاتُوا وَمُوتُوا لِتَنْتِنِ  
قَالَتْ لَهُ أَطْلِعْ وَكَلِّمْنِي بَلَاكَ مِنْ وَقْفَةِ الشَّبَاكِ  
لَوْلَا النَّاسُ تَلُومُ لَأَزْغَرْتُ  
مِنْ يَوْمٍ تَارَ أَبُوهُمْ مَا فَتَحْتُ مِنَ الدِّيَّوَانِ شِبَاكَ

\* \* \* \* \*

٤٩ — بِالْعَرَبِيَّةِ وَوَضِلْتُ عَلَى الْبَرْقِيِّ  
حَطَّتْ خَلِيلٌ عَ الشَّمَالِ وَأَحْمَدُ عَ الْيَمِينِ  
وَكَانَ نُورُ سَارَةَ عَ التَّرْعَةِ بَزَقِي  
وَكَيْلَ النَّيَابَةِ وَصَلَ وَسَارَةَ أَمَا تَضْحَكُ وَقَاعِدَهُ عَلَى الْبَرْقِيِّ  
قَامَ قَالَ لَهَا مَشْ حَزِينَةٌ ؟ قَالَتْ لَهُ عَيْبُ  
مَدَامَ جَابُوا لِي التَّارَ .. مَشْ عَارَ .. مَهْمَلْنَاشْ  
أَحْنَا أَحْرَارَ وَبَشَرَفْنَا مَهْمَلْنَاشْ  
أَيُّهُ يَعْنِي اتْنَيْنِ وَمَاتُوا عَلَى ضِيبي مَهْمَلْنَاشْ  
بَعْرَنَّا جِبْنًا مَعْوُضَ وَغَيْرُهُ مَخْلَفْنَاشْ  
٥٠ — أَمَانَةُ عَلَيْكَ يَا وَكَيْلَ النَّيَابَةِ أَضْرَبْ عَلَى التَّصْرِيحِ بَدَالِ مَنْوَسَعِ الْفَرَشَةِ  
مَدَامَ جَابُوا حَقَّ الْوَالِدَيْنِ مَا نَعْمَلُ فِي الْعَرَا فَرَشَةِ  
بَعْرَنِي خَلَفْتُ مَعْوُضَ .. وَأَحْمَدُ وَخَلِيلُ وَأَنَا وَاضَعُهُ فُوتُهُ فِي الْفَرَشَةِ

\* \* \* \* \*

٥١ — عَمَلُوا لِلْعِيَالِ تَصْرِيحَاتٍ وَقَرَّزُوا الدَّفَنَةَ  
قَبْرَيْنِ يَهْرُؤَا الْحَجَرَ وَيَقْرَحُوا الْجَفَنَةَ  
وَسَارَةَ وَاقَفَهُ يَقُولُ لَا سَمِعْنَا وَلَا شَفْنَا

\* \* \* \* \*

٥٢ — مَعْوُضَ وَصَلُوا الْخَبَرَ وَهُوَ قَاعِدٌ عَلَى قَهْوَةِ الْبَلَدِيِّ  
قَالَ أَمَانَةُ يَا جَرَسُونَ اْعْمَلْ لِي كُبَّايَةَ شَائِي مُرَّةً عَلَى بَلَدِي  
أَخَوَاتِي مَاتُوا لِتَنْتِنِ سَبْعِينَ يَا خَرَابَ بَلَدِي

\* \* \* \* \*

٥٣ — سَارَةَ يَقُولُ أَنْصَبُوا الصَّوَانَ وَأَقِفْ حَلَوُ يَا مَعْوُضَ  
وَاتْلُقِي الْعَرَا عَيْبُ .. مَتَبَقَاشْ هَزِيلُ يَا مَعْوُضَ  
مَدَامَ خَلِيلُ مَخْلَفَ حَسَنَ هَيْبَتِي بَدَلِ أَبِيهِ يَا مَعْوُضَ  
مَتَشَمِّتَشْ فِينَا لِحْصَامَ وَأَحْنَا مَلُوكُ يَا مَعْوُضَ  
قَامَ قَالَ لَهَا عَيْبُ يَامَهُ .. كَدَّابِ إِلَيَّ يَقُولُ الْأَخُ يَنْعَوُضُ

مَا مَاتَ خَلِيلٌ وَأَحْمَدُ لَتْنَيْنِ بِرِعَتِي وَفَاتُوا الْغُلْبَ لِمَعْوُضٍ  
— ٥٤ — إِنَّ خَلِيلَ نَزَلَ الصَّوَانُ قَالَ حَبْرُ آيَةٍ يَاعَمَّى حَوَالِيكَ مِنَ الرِّجَالِ الْفَيْنِ .

وَأَنْتَ رَاجِلٌ عَالٍ تَسْوِي مِنَ السَّبُوعِ الْفَيْنِ  
قَاعِدٌ مَعَ النَّاسِ لِيَهْ لَوْحَدَكَ ؟ عَمَّى وَأَبُوتَا فَيْنِ !!  
— ٥٥ — قَالَتْ لَهُ سَارَةُ تَعَالَى يَا حَسَنُ .. أَبُوكَ وَعَمَّكَ مَاتَ  
وَالْأَصْلَ عَلَى عَمَّكَ .

مِشْ نَاقِصَةٌ حُزْنٌ يَا ضَنَى أُمِّكَ .. وَمَتَحَطَّشَ الْغُلْبَ عَلَى عَمَّكَ .  
أَقْعُدْ فِي جَارِي مَتَحَشَّشَ الصَّوَانُ يَزِيدُ الْحُزْنَ عَلَى عَمَّكَ

\* \* \* \* \*

— ٥٦ — أُمُّ حَسَنٍ تَقُولُ لِابْنَتِهَا تَعَالَى هِنَا يَا ابْنَتِي  
الشُّغْلَةُ مِشْ نَاقِصَةٌ مُر .. هَتَزِيدُ الْمَرَارَ يَا ابْنَتِي  
أَنَا عَازِفَةٌ جَائِي بِذَرِي لِيَهْ ، وَلِسَهْ عَلَى الْفُرَاقِ يَا ابْنَتِي  
أَبُوكَ مَا مَاتَ يَا حَسَنُ وَتَشْبَعُ مَلْطَشُهُ يَا ابْنَتِي  
— ٥٧ — النَّحَاسُ بِيَعْرِزِي مَعْوُضٌ عَلَى التَّلْفُونِ  
قَالَتْ لَهُ مِينِ يَا مَعْوُضُ ؟ .

قَالَ لَهَا الْبَاشَا عَلَى التَّلْفُونِ .  
قَالَتْ يَا وَادٍ يَا خَدَامَ  
يَا تَمْسِكْنِي مِنْ إِيْدِي أَتَسِنَّدُ عَلَى الْحَيْطَةِ يَا تَحْضَرُ التَّلْفُونِ  
قَامَ جَابَ لَهَا السَّنَنَزَالُ جَارَهَا  
قَالَتْ لَهُ يَا بَاشَا عَزَّيْنِي

أَنَا نَفْسِي أَعَزَّي النَّاسَ بَسَ النَّفْسَ عَزَّيْنِي  
تَعَالَى الْبَيْتُ يَا بَاشَا عَيْبَ لَمَّا عَ التَّلْفُونُ تَعَزَّيْنِي  
— ٥٨ — النَّهَارُ ذَهَابَ الْحَدَّ وَصَاحَ عَلَيْنَا لَتْنَيْنِ  
النَّاسُ يَا بَاشَا يَتَعَزَّمُكَ عَلَى تَرْبِيزَةِ سَفَرَةٍ وَأَنَا عَزَمَاكَ عَلَى سَبْعِينَ  
بَسَ مَا دَامَ جَابُوا التَّارَ مَبْهَمُونِيشَ لَتْنَيْنِ

\* \* \* \* \*

— ٥٩ — حَسَنٌ يَقُولُ لِسَارَةَ يَغْنِي عَمَّى قَاعِدٌ بِيَتَعَشَّى  
أَبُوتَا مَا كَانَتْشِي يَدُوقُ الرَّادَ غَيْرَ لَمَّا يَنَادِمُ عَلَيْهِ أَتَعَشَّى  
عَلَى حِجْرِ أَبُوتَا أَلْعَبَ وَأَغْنَى وَعَمَّى إِفْتَكْرَنِي بَعْدَ مَا أَتَعَشَّى

\* \* \* \* \*

— ٦٠ — إِنْ كُنْتُ رَاجِلٌ عَالٍ اسْمَعْ مَعَ الْبَاشَا  
حِكَايَةَ أَحْمَدَ وَخَلِيلَ وَخُذْ لَكَ دَلِيلَ يَا بَاشَا  
الرَّاجِلُ الْجَدُّ يَتَصَاحِبُ وَيَتَمَاشَى  
وَالرَّاجِلُ الْمَرْغُوشُ بَلَّاشَ مِنْ عِشْرَتِهِ وَمَاشَهُ

- \* الراوى : محمود حسن الصعيدى - أمى - ٥٢ سنة - عامل - سوهاج - مكان الجمع وتاريخه : أعطو الوقف ، بنى مزار - ١٩٨٨ .
- \* مفردات النص :-

- ١ - أثناء رئاسة على ماهر للوزارة التى تشكلت عقب استقالة وزارة محمد توفيق نسيم الحيادية قامت اضطرابات عنيفة فى البلاد ، وكان أبطالها طلاب الجامعات والمدارس الذين ضغطوا على الأحزاب لتشكيل جبهة وطنية فى مواجهة الانجليز برئاسة مصطفى النحاس باشا ، شاركت فيه جميع الأحزاب عدا الحزب الوطنى الذى لم يكن يعترف بالاحتلال البريطانى ، وتمت المفاوضات المعروفة بين مصر وبريطانيا التى انتهت باتفاق عام ١٩٣٦ . وبصرف النظر عن جوهر هذا الاتفاق فقد عاد النحاس باشا إلى مصر وشكل وزارته الجديدة ، بعد أن أجريت انتخابات نيابة لبرلمان جديد انتهت بفوز ساحق لحزب الوفد ( راجع د . زاهية قدورة - تاريخ العرب الحديث - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٦٩ ص ٣٥١ - ٣٥٢ ) وواضح أن هذا هو الانتخاب الذى يشير اليه النص فى أول شطرة من شطرات فقرته الأولى . لاختلاف : الاختلاف . يشير النص هنا إلى أن خلافا قد حدث بين ممثل حزب الدستور فى المنطقة ( معوض جاد المولى ) وبين ممثل حزب الوفد ( صالح باشا ) أثناء هذه الانتخابات ، ويبدو أنه الخلاف الذى يعود إليه النص فى الفقرة الثانية . ويشير نص آخر حديث لدينا إلى أن اختلاسا قد حدث وليس خلافا ، بقوله « شوف لختلاس بان » ... الخ . والاختلاس يعنى تزوير أصوات بعض الناخبين لصالح أحد المرشحين ، وهو ما لم نقره لعدم وجود دليل منطقى عليه بالنص ، فضلا عن أن أحدا لم يخبرنا بذلك ممن التقينا بهم فى المنطقة . يلفت النظر أيضا فى الشطرة الثانية من هذه الفقرة استخدام الفنان الشعبى لباء النسبة عند حديثه عن صالح باشا بقوله « الوفدى » فى حين أنه يغفل ذلك عند حديثه عن ممثل حزب الدستور ، ونرجح أن يكون السبب فى ذلك اعتزاز الشعب البالغ بحزب الوفد فى ذلك الحين ، والكرهية الشديدة لصالح باشا من أهل المنطقة ، فأراد الفنان الشعبى بباء النسبة التخصيص دون التعميم حتى تلتصق النقائص بصالح باشا وحده لا بالحزب الذى يمثله . أما إذا قلنا بأنها جاءت من ضرورة اتفاق أحرف الروى فى الفقرة عاب قولنا أن الراوى كان يمكنه أن يقول « كانت زحمة شديده بين الدستورى والوفدى » ، ولم يكن ليحدث أى عيب عروضى نتيجة لذلك ، خاصة وأن العيوب العروضية فى الشعر الشعبى هى عيوب عيانية وليست سمعية ، أى ترى بالعين لو قمنا بتدوينها ، ويتم التغلب عليها واقامة معوجها عند الأداء ، وحينئذ لن نجد اجابة شافية للتعميم فى جانب والتخصيص فى جانب آخر .
- ٢ - وكلامه على العموم ساره : أى كلامه على الجميع يمشى ويسير ؛ والمعنى أنه مطاع . نط : النط عموما هو القفز ، و « النط » فى الكلام يعنى التسرع الأهوج - رنك ساره : قامت سارة بتربيتك ، ومن العيب الكبير والاهانة الشديدة أن يقال للرجل أنه تربية امرأة .
- ٣ - لصحابه : لأصحابه - الغلب : المكابدة .
- ٤ - عينه قرعه : تعبير عامى يطلق على المرء عندما لا توقفه حدود اللياقة والذوق عن سلوك مردول . ويعنى بالعامية « البجاجة وقلة الأدب » .
- ٥ - قالت له . - البديل : فى الشطرة الأولى مبلغ من المال كان يدفع للاعفاء من الخدمة العسكرية ، أما فى الشطرة الثانية فتعنى بديلا عنك . - مفهاش : ليس فيها . - جية : آتية .
- ٧ - خليك : كن - ميهموش : لا يهمه ، والمعنى هنا أنه لا يخاف من أحد . - أطلع فى كتف أخوك راجل : أى أخرج إلى جواره كما يخرج الرجل إلى جوار أخيه ويسانده .
- ٨ - مخلفناش : لم ننجب . - بغزنى : سأعتبر نفسى لم أنجب ، ولهم مثل شعبى يوضح المعنى أكثر يقول : « زرعناها ياربت طلعت بعزن »
- ٩ - بالباط : بالأحضان . - على جيه تعنى فى الشطرة الأولى على قدم ، والمعنى أنه قدوم بعيد غير متوقع فيكون اللقاء حارا ، أما فى الشطرة الثانية فهى تعنى أن هذا الرصاص سيكون علاجا لها لأنه سيطفىء نار قلبها بقتل صالح باشا .
- ١٠ - هاتيلى : أحضرى لى .
- ١١ - المرعوش : شديد الخوف دائما . - السجيع : الشجاع القوى .
- ١٢ - متخليش : لا تجعل . - قدام : فى الامام .
- عدا : أعداء - زوخوا : إنهبوا - قدام : يوم القيامة .
- ١٣ - عزايما : مآدبنا - قلى الكلام : لا تكثرى الكلام .
- عزايما : عزائمنا .



- ١٤ — براوى : جمع بروة ، وهى عود قصير وغلظ من الخشب يستعمل فى القتال المتلاحم . ذكرها أحمد تيمور باشا فى معجمه فقال « بروة الصابون ، والبروة عود من خشب أشبه بكريك الفران يخرج به القرآن ، فى أفران السوق ، الخبز من الفرن . ويرادف هذا اللفظ : البشكور ، الكشكور ، النشو ، العود — معجم تيمور الكبير — أحمد تيمور — اعداد وتحقيق : د . حسين نصار — الجزء الثانى — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٨ ص ١٦٥ حرف الباء فصل الرء وما يتألفهما « . لسود : الأسود .
- ١٥ — غباره : القليل من أى شىء وتعنى هنا فترة قصيرة ، ويقابلها فى الصعيد الأعلى هبابة « .
- ١٦ — رُوْحَه بلا جِيَّة : ذهاب بلا عودة .
- ١٧ — حدُس : من الحدس وربما تكون من الحديث فيكون رسمها الاملائي « حدث » .
- ١٩ — لتنين : مثنى العدد ( ١ ) ، وقد أثبتناها وفق منطوقها لا وفق رسمها الاملائي « الاثنين » .
- لقفاص : الأقفاص اسم قرية تابعة لمركز مغاغة .
- ٢٠ — ديه : مبلغ من المال يؤخذ فى القتل كفا للثأر .
- ٢١ — اتبه : بتشديد التاء المكسورة ، هكذا ينطقونها ، أى انتبه .
- فتك : تركتك . — عايره : كلمه بما يعيب على الملا .
- ٢٢ — حرمة : امرأة — كدت : كابدت وتعبت .
- ٢٣ — مِنْكَل : معتمد — عاود : أرجع وعد إلى البيت .
- اتنيت : انتنيت ، والمعنى تخاذلت ولم تكن صلبا .
- ٢٤ — حراج : لفظ يستعمل عندهم للاستهزاء بنخوات الرجال .
- ٢٦ — هاتهملى : أحضرهم لى . خرط : الخرط هو كل ما يتهشم من الشىء الصلب ، ويستعمل غالبا فيما يتم اقتطاعه من الطين الجاف . أما « المونه » فهى ما يستعمله القائم بالبناء فى تثبيت القوالب والمداميك فى أماكنها .
- ٢٧ — بمغاغة : الباء هنا تقوم بعمل « من » ، أى : من مركز مغاغة حتى مركز الجيزة « ونرى أن استعمال الباء أبلغ ، إذ تدل على أن أصل المال يبدأ من مغاغة ، التى هى مكان الإقامة ، وأن امتداده طال حتى مركز الجيزة . أما الجيزة الثانية ، فى الشطرة الثانية ، فتعنى « الزيجة » أى الزواج ، وهى فى الشطرة الثالثة : اما تقتصر على أملاك أسرة صالح باشا بمحافظة الجيزة باعتبار أنها تمثل ربع أملاك هذه الأسرة فى رأى الفنان الشعبى ، واما تعنى الجيزة ، وهو ما نعتقده .
- ٢٨ — حاطط : حط الطائر أى هبط ووقف . — المر : معروف ، ويعنى هنا المصائب التى تجلب المرارة . والمعنى أن المصائب كلها قد حطت على صالح باشا باعتباره — وفق تصوره — أفضل رجال أسرته .
- ٢٩ — لتنين : مثنى العدد ( ١ ) — عرض : عرض الفتاة شرفها ، ونضيفه عرض تعنى أن شرفها لم يدنس .
- ٣٠ — قريم : اقتريت كل عربية من الأخرى — يتحادثم : يتحادثوا .
- ٣١ — حالهم الزمن : دفعهم الزمن ، وفى نص آخر « وحالهم الزمن الردى على بعض » . وَزُهُم : خرُّضهم .
- ٣١ — القلوب لسه مليانه : أى مترعة بالغيث من جراء الاهانة التى لحقتهم .
- زعمانين : تزعمون أنكم قادرون على مالا قدرة لكم عليه ، وهو الواضح لنا من السياق .
- ٣٢ — متعبشى : لا تعيب .
- تقاوحنا : المقاومة هى الجدل الغبى والعنيد .
- دى عندى ودى عندك : هذه عندى وهذه عندك ، وهى مقاصة عرفية للأخطاء لتحديد المخطئ .
- ٣٣ — قل من الغلط وأبرد : كفى خطأ واهداً ، والمعنى : أنك أخطأت كثيرا وعليك أن تكف وتشعر بالخل من أخطائك .
- كلامك ما عاد بيرد : لم يزل كلامك شديدا عنيفا .
- متبع كلام أمك : منساق وراء كلام أمك .
- ردك على عادم : الرد هو الاجابة . — عادم : غير مقبول أو مستساغ .
- لكنى حياق للعادم : الحياق هو القدر المناسب من الملح للطعام حتى يكون مستساغا ، وقد أطلقت هنا فى معرض تحد لصالح باشا للموم ، وتحمل وراءها من التهديد والتجريح والثقة بالنفس قدرا كبيرا يصعب التعبير عنه فى هامش .
- ٣٤ — متوعاش : ألا تعى وتذكر .

- غرب: غرباء .
- نزل: النزول من ينزل بمكان ما ليس من أهله .
- قبالي: أمامي وفي مواجهتي .
- البرقى: ترعة بالمنطقة تسمى ترعة البرقى .
- ٣٥ — ميتى: متى .
- ع الفاضى: تعنى فى الشطرة الأولى الضرب غير المؤثر الذى كأنه لم يكن ، وفى الشطرة الثانية تعنى بلا مال وأثاث وغيره ، مما يحمله المرء فى انتقاله إلى مكان ما بفرض الإقامة فيه .
- تحقش: ألا تذكر وتذكر .
- أوضه: حجرة .
- ٣٦ — هذه الفقرة بكاملها ليست موجودة بنموذج آخر جمعناه لهذه القصة ، ويبدو منها أن عبد الرحمن قد أحس بالخطر من حديث أحمد فطلب منه الاحتكام إلى مجلس عرقى « قعدة عرب » لتحديد المخطئ ومقدار أخطائه ، ولا داعى إطلاقاً لقتال أعمى يذهب ضحيته من أخطأ « السايب » ومن لم يخطئ « المربوط » . ومن المعروف أن أسرة صالح باشا أسرة عربية أو هى تنتسب إلى العرب الليبيين .
- ٣٧ — فرشت فرشه ياجبان: يبدو أن تاء الفاعل فى « فرشت » تعود على المتكلم وليس على المخاطب ، الذى هو أبو عوف: إذ من الواضح أن أبا عوف لم يتكلم بسوء منذ بداية المواجهة . أما صفة « الجبن » التى ألحقها أحمد بأبى عوف فهى لكونه خشى المواجهة ، وطلب الاحتكام إلى مجلس عرقى ، فان كان غير ذلك تكون هناك فقرة قد سقطت من السياق أو أكثر . وتالى فى الشطرة الأولى تعنى: ثانية ، أما فى الشطرة الثانية فتعنى: وراء ، وهى فى الشطرة الثالثة اما أن تعنى أنه ضربه فى جانبه الأيسر فخرجت الرصاصة من جانبه الأيمن ، والمعنى هنا يكون: الجانب التالى ، وأما أن تعنى أنها خرجت سريعة من جانبه الأيمن فى آخر الأمر .
- ٣٨ — متاكل: معتمد ، وهى من التواكل .
- ٣٩ — الشطرة الثانية من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر .
- صالح عشرته وأنى: طيب عشرته أبطاً وتأخر . — قرعتى: نصيبى .
- ٤٠ — الشطرة الثانية من هذه الفقرة أيضاً لا وجود لها بالنموذج الآخر الذى لدينا .
- هبط همتك وأنت: أضعف همتك ونزل بها كما أضعفك ونزل بك .
- انكلت على مره: اعتمدت على امرأة .
- ٤١ — رُوح: عد . — ان كان فيها زيت: ان كان فى الروح مدد وبقيّة . والشطرة الثالثة والاخيرة من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر للنص ، وتعنى أنه إذا لم يكن فى الحياة بقيّة فان الملك لله الباقي بعد فناء الكون ، فليس لأحد خلود على الأرض .
- ٤٢ — الرکش: بقايا ما تهدم — ملازمشى: لا يلزم — الرجعة: العودة إلى البيت .
- متعبشى: لا تعيب .
- ٤٣ — لا يقبض ورق ولا فاضى: لا يتقاضى راتباً ، ولديه من الأعمال الشخصية ما يمكن أن يؤديه بدلا من هذا العمل الذى لا طائل من ورائه ولا فائدة . — بزياده كلام فاضى: إطلاق لفظ « كلام » على رفع الرايات يثير قضية فى حاجة إلى تحميم ، فاذا كان القول يعنى الفعل فاننا نكون بازاء مرحلة بدائية فى التفكير تصورها اللغات فى نموها ، واللغة العربية مرت بنفس المرحلة — على ما يحدثنا ابن الأثير — حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شئ ويعنى أيضاً وبذات الوقت الاخبار عنه ( راجع أحمد رشدى صالح — الأدب الشعبى — طبعة ٣ — مكتبة النهضة المصرية — ١٩٧١ م . ومعنى الجملة العامة: كفى هذه الأفعال التى ليس لها معنى .
- راجع على الفاضى: عائد بلا صالح باشا وعبد الرحمن .
- ٤٤ — غفير الزراعة: خفير الزراعة هو الحارس الخاص الذى يقوم على حراسة المزرعات بالدائرة التى كان يمتلكها صالح باشا فى ذلك الحين .
- الكُرّة: لقب ، وكُرّر: ضغط على شفته السفلى بأسنانه غيظاً أو تهديداً . — اللص: مفرد لصوص وهو البين اللصوصية حين يتلصص .
- الحرامى: من يجترأ على انتهاك ما لا يحل انتهاكه . أما حرامى فى الشطرة الثانية فمعناها: حرام . أى لا يحل لكم أن تتوانوا عن الأخذ بالثأر . وحرامى فى الشطرة الثالثة معناها: سوف



- أرمى وأرمى بفتح الراء وكسر الياء في الأولى وضم الراء وفتح الياء في الثانية .
- ٤٥ — ياسبع الصبر والتين : ان التحليل الذى حصلنا عليه من الراوى لهذه الجملة يتلخص فى : أن الصبر والتين ينموان فى الصحراء ومن ثم يكون المعنى : ياسبع الصحراء ، ويساند هذا التحليل على حد قولهم الفقرة الثانية التى تقول « حديث النبى قال : ... الخ » ، « إذ أن الرسول » صلى الله عليه وسلم « كان يعيش بصحراء الحجاز ، ولا معنى لوجود هذه الفقرة بغير أن تشير إلى ذلك المعنى الذى يقصدونه . ولما كانت المنطقة التى جرت بها الحادثة منطقة زراعية ، وفيها ينمو الصبر ( نبات الصبار ) على المقابر ، فان هناك صلة اقتران بينه وبين الموت ، فى حين ينمو التين على أطراف الحقول وفى الحدائق ومن ثم تكون صلة اقترانه بالحياة . ولهذا نرجح أن يكون المعنى ياسبع الحياة والموت أى أنك ستظل سبعا حيا كنت أو ميتا كونك قتلت اثنين من أعتى الرجال . وهذا المعنى يرد فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب مفتاح « وانت قتلت اثنين كانوا مفسدين عاتين » أى شديدى العتو .
- ٤٦ — البندقة : البندقية : — الجيخان : الرصاص ( الذخيرة ) .
- ٤٨ — البشكير : المنشفة ، وهى فى أصلها « بيش كير » فارسية دخلت التركية ( أنظر معجم تيمور الكبير — سبق ذكره ص ١٨٤ حرف الباء والياء وما يتألفهما — خبرنى : أخبرنى .
- بلاك : وردت هذه الكلمة فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب « بلاش » : أى لا داعى ، « وبلاك » تزدى نفس المعنى مع خلاف ينشأ بسبب القاء اللوم من سارة على السائق الذى حدثها بحديث تتلطف على سماعه وهى واقفة فى « الشباك » ، ولو أنه صعد إليها وحدثها بما يريد أن يحدثها به لما اضطرها إلى هذه الوقفة ومبادلته الحديث لأن ذلك مرذول فى نظرها . والشباك معروف ( النافذة ) : أو لعلها تعنى أن بلاء سائقها يجىء من « وقفة الشباك » .
- ٤٩ — البرقى : ترعة بالمنطقة — وكان نور ساره على الترع برقى : أى أن جمال سارة أو بياض لونها كان أشبه بالبرق يخطف الأبصار — مهملناش : لم نهمل أو نفرط — ضبى : من الضياء وهو معروف ، واستعمالها فى سياق كهذا يحمل الكثير من الانزياح الذى يميز لغة الشعر بخاصة ، إذ يتجاوز الفنان الشعبى الشرف إلى الحسن والجمال ، وكأنه يريد أن يقول إن الحسن والجمال لا يوجدان الا بالشرف ، وبلا شرف لا يكون الحسن حسنا ولا الجمال جمالا .
- ٥٠ — أضرب على التصريح : صدق على تصريح الدفن .
- بدال منوشع الفرشه : بدلا من أن تتسع دائرة القتال فى معركة أخرى تهدر فيها أرواح ودماء كثيرة — العزا : العزاء . والمقصود من هذه الشطرة « الثانية » هو أنه ما دام الأمر لم يخرج عن حدود استرداد الحق ، فلا مبرر لمعركة ثانية .
- ٥١ — العيال : هم من يعالون ، سموا لذلك عيالا . واستعمالها هنا يؤكد مدى القوة والسيطرة التى كانت تتمتع بهما سارة على أولادها .
- قرروا الدفنه : توجد فى نص آخر للراوى : ممدوح عبد الوهاب « قَرُّوْا الدُّفْنَه » أى أسرعوا بعملية الدفن حتى لا تثير الجثث المطروحة على الأرض مشاعر الغضب والرغبة فى الانتقام عند ذوبهم وهو أفضل . أما بقية الفقرة فغير موجودة بالنص المذكور — يقرحوا الجفنه : يجعلوا الجفون تتقرح من كثرة البكاء .
- وساره واقفه تقول لا سمعنا ولا شفنا : أى أن سارة كانت طبيعية جدا وكان لسان حالها يقول لا شىء قد حدث .
- ٥٢ — كبايه : كوب .
- ٥٣ — الصوان : سرائق العزاء — متشمتمش : لا تشمت .
- لخصام : الخصوم — واحنا ملوك يامعوض ، أى ونحن ملوك يامعوض . وفى نص الراوى ممدوح « واحنا ممالك يامعوض » ولا معنى لذلك ما لم تكن النظرة إلى الممالك قد تغيرت عما كانت عليه أيام حكمهم لمصر — درعتى : ذراعى .
- فاتوا : تركوا .
- ٥٤ — تسوى : تساوى .
- ٥٥ — متخشش : لا تدخل .
- ٥٧ — التلفون : الهاتف . — يتحضر التلفون : أى اما أن تحضر لى التلفون . — السنترال : معروف ، أما هنا فيعنى التلفون الرسمى ( الحكومى ) إذ يبدو أن تليفون عضو مجلس النواب ( معوض جاد المولى ) كان يأخذ هذه الصفة فى ذلك الحين ، وهكذا أيضا كان يسمى تليفون العمدة الرسمى حتى وقت قريب .



ولأن التليفون الرسمي يكون عادةً بديوان العمدة أو عضو مجلس النواب لا في المنزل ، فإننا نستنتج أن سرائق العزاء قد نصب بالديوان . وبقيّة الفقرة تفيض بشعور حاد ، فبرغم أن سارة في أمس الحاجة إلى العزاء ، وهى تطلبه صريحا من النحاس باشا ، إلا أن عزة نفسها تمنعها من أن تظهر بهذا المظهر ، الذى تعدّه ضعفا ، أمام الناس . أن هذا التماسك المنهار أو هذا الانهيار التماسك يدلنا على أن هذه المرأة لم تكن مجردة من المشاعر ، كما يبدو من النص ، وإنما أملت عليها الظروف أن تلعب دورا تكون فيه الرجل والمرأة في وقت واحد .

٥٨ — لتنين : يوم الاثنين ، وهو واضح من السياق .

بنعزمك : تدعوك - لتنين : مثنى العدد ( ١ ) .

٥٩ — ينادم : ينادى .

٦٠ — خذ لك دليل : خذ عظة وعبرة .

— بلاش من عشرته وماشه : لا داعى لعشرته . ومشيه . وهذه النهاية توجد في أحد النصوص التى أهداها للباحث ، مسجلة على شريط كاسيت ، الأستاذ محمد رفعت عبد العزيز ، على النحو التالى

إِنْ كُنْتُ رَأَجُلْ غَالِ إِسْمَعْ مَعَ الْبَاشَا

وَقَعَدْنَا عِنْدَ الْخَاجِ صَفَوْتُ وَغَنَيْنَا وَمَثَلْنَا وَالْفَنَا عَلَى الْبَاشَا

عَلَى غَارِفْ زَنَابْ أَوَّلْ أَبُو فَرْغُلْ

غَارِفْ زَنَابْ تَانِي أَبُو رَجَبْ

غَارِفْ مَرْهَزْ مُحَمَّدْ رَمَضَانْ يَا بَاشَا

وواضح أن هذه النهاية ليست هى النهاية الأصلية ، وإنما قد أرتجلها الراوى ، الذى نجهل اسمه ،

للتعريف بأعضاء فرقته الذين لا يعرفهم جمهور مستمعيه .



# الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الابتكاري عند الشعبين

د . هانى جابر إبراهيم

إن المبدأ الذى نبني عليه هذه الدراسة ، يدور حول عدم النظر إلى عملية صياغة التشكيل الفنى الشعبى دوماً برؤى جماعية وبشكل مطلق فى التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الاعمال الفنية ، تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبين ، وهى التى تقوم بدفعهم إلى الخلق الفنى المتميز ، والابداع الجمالى المتفرد . ويكون من نتائج هذا ؛ أن الانتاج الفنى فى هذه الحالة مع هؤلاء المبدعين يكون قيمة جمالية بعيدة عن الإتجاه السائد فى ذلك الوقت ، وهو ما يعرف بالانتاج النمطى الذى تعود على ممارسته الفنية المجتمع الشعبى فى البيئة .

والمضمون ، أى أن وراء ذلك تجديد فى التصور الفنى ، يضاف على الموروث الشعبى .

نشير إلى أن هذه النوعية من المبدعين يصطنعون الشكل الفنى بأسلوب فى البناء يعتمد على التفكير الذاتى ، ثم يعيدون هذا البناء إلى الشعبين لانتاجه تحقيقاً لغايات جمالية ، وأيضاً تدعيماً لموقفهم من الارتباط الوثق بالبيئة . ومن أهمية هذا التبادل الفنى أن الخلق الفنى الجديد هو إضافة يصطنعها المبدع فى كل جيل ، ومن وقت لآخر ، ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . لتكون هذه الإضافة أداة تواصل بين الفنون التقليدية وبين المستحدث

وهذا الأمر يعنى أن هناك نوعاً من التفاعل الحسى الذى ينفرد به هؤلاء المبدعون ، والذى يساعد على الاندماج الفنى فى الحدس الذاتى ، وكذلك على تحقيق نمو التجربة الخاصة . ويعنى أيضاً أن الانتاج يمثل إنتاجاً إبتكارياً له رؤية جمالية عميقة تجاه توظيف الأشياء ، وهى رؤية كاشفة عن الميل للتجديد .

ومن ثم يأتى التعبير الفنى عند هؤلاء المبدعين مختلفاً عن الموروث الشائع . وهذا ما نعننى به « إنتاج إبتكارى » ينفرد بمقاييس جمالية تميزه عن غيره فى الشكل



الجديد ، وكذلك بينهما وبين سائر أعضاء المجتمع . إلى جانب هذا فإن هذه الإضافة تكشف بشكل غير مباشر عن عواطف وميول وأشغال الشعبين بعد ذلك . ولذلك فإن التجديد في الفن الشعبى ليس غرضاً مخططاً له بطبيعة الحال ، أو هدفاً مقصوداً لذاته ، وإنما هو وسيلة من وسائل الترقى لمجال من مجالات المسلك العملى الشعبى ، وهو التعبير بالممارسة اليدوية والاستفادة بالخامات المختلفة ، وهو أيضاً صدقاً للتفكير الابتكارى للمبدع الشعبى الذى يريد أن يجعل لإبداعه الفنى الجديد تأثير على الذوق الجمالى فى بيئته . وأيضاً ليكون فى الوقت ذاته أداة تكسب مادی ، ونوعاً من الافتخار والزهو بعمله وإنتاجه ، ول يتمتع به الآخرين . بمعنى أن الفنان المبدع يريد أن يحقق إنتاجاً جديداً له أصول جمالية ومثيرة للمتعة فى آن واحد .

وبعد .. فمن المتعارف عليه ، أنه فى أغلب أشكال الانتاج الفنى الشعبى ما قد يجعل الموروث الجمالى فيه معبراً عن طبيعة البيئة وعن نمطية الاداء الفنى ووحدتها التشكيلية — كالأزياء مثلاً — وأنه قد يعبر الموروث أحياناً عن أسباب اختيار الشعبين لتلك الممارسة وشيوعها بين أفراد المجتمع ، ولكن هذا كله لا يعنى بالضرورة أن الاحتفاظ بكل هذه الخصائص ، أو التغافل عن عنصر هام يعتبر أحد السمات الانسانية التى تحدد القدرة المتفردة على الانتخاب الفنى لدى بعض المبدعين من الشعبين . وهؤلاء هم الباحثون عن شكل وصياغة بنائية جديدة وخواص جمالية فريدة ، ذلك لأنه من طبيعة الخلق الفنى أنه يولد فى لحظة ما ، عندما يتمكن المبدع من توجيه تفكيره الابتكارى نحو تجربة جديدة تتبلور نتائجها لخلق شكل متفرد من الناحيتين — البنائية والجمالية . وبناء على ذلك نجد أن المفردات الجديدة التى قدمتها لنا اللوحة ( شكل ١ ) تتضمن صوراً لأشكال بيئية وأخرى لأشكال مستحدثة ، مثال ذلك : الجمال وعربات النقل بجانب عنصر حيوانى آخر . يعنينا من هذا : التوليفة ، ثم الصياغة الفنية التى لجأ إليها المبدع .

والإتجاه الذى يشد ناحية الفن فى التحليل الجمالى ، غالباً ما يكون فى مثل هذه النوعية من الاعمال هو البعد عن الأشكال البنائية التقليدية ، والتى تبدو فى الزخارف الأخرى المحيطة بالعناصر التشخيصية ، ففيها احتفظ المبدع بالإتجاه التحويرى للعناصر النباتية والهندسية . أما عن العناصر الرئيسية الأخرى ، والتى تتمثل فى التشكيل الجديد ، نرى المبدع يلجأ إلى الواقعية الخيالية والتى تموج فى نفسيته . ولذلك جاءت وكأنها رسوم من فنون الطفل البالغ . على أن الصياغة الكلية للعمل الفنى وضحت فيها أهمية الاحتفاظ بالظاهرة الشعبية على المنتج الفنى .

وهو فى ذلك — أى المبدع الشعبى — حريص كل الحرص على أن تتضمن تلك التجربة الجديدة أصولاً شعبية ، وأن تحقق إعطافاً جديداً فى مسار الفن الشعبى فى البيئة . وهو فى ذلك يعنى أن يكون إنتاجه الجديد همزة إنتقال من البسيط التقليدى إلى الشكل الجمالى المتدرج الصعب المعقد . ولذلك يمكن القول أن الشعبين عندما يتقبلون الإنتاج الابتكارى ، فإنهم يميلون إلى درجة أكثر من التنظيم للمثيرات الحسية لديهم ، وإلى تصور أعمق فى أشغالهم الجديدة . وبعدها ينتقلون من مرحلة التعبير النمطى الشائع — ومن مرحلة الاحتكاك المعرفى بما هو تقليدى — إلى إنتاج فن جديد ، ويأخذ هذا الفن طريقه مع الجماعة ليصبح علامة من علامات فنونهم الشعبية . تعكس اللوحة ( شكل ٢ ) أسلوباً نمطياً فى التعبير الفنى ، وهو إتجاه بنائى تشكيلى شائع بين أغلب الممارسات الشعبيات اللاتى يقمن بتطريز الأثواب ، إلا أن التوزيع الجمالى لعناصر التشكيل قد بنى على التحرر الأكثر وعياً بتوظيف المساحات واللعب بثلاث تنويعات لونية . ولذلك فقد مال العمل الفنى نحو التجريد الذى يمزج بين الزخرفة المعمارية وبين التطريز النسجى .

والسؤال الملح ، والذى يفرض حضوره دوماً على هذا الموضوع عند مناقشته مع الباحثين ، يدور حول ماهية الفن الشعبى وموقعها من حالة السكون الجمالى .. وهل هذا الفن يولد نتيجة مهارة شعبية فى



الجديد .. بدءاً من اختيار التصور الذاتى إلى أدوات التشكيل إلى الخامات ، ثم توظيف ذلك كله بأسلوب تتحقق فيه القيمة الجمالية الجديدة ، والتي تتحقق من وجودها الوظيفة النفسية ، والبعد الذوقى فى الجماعة . بالإضافة إلى تعميق الأصالة الشعبية والمتمثلة فى تاريخ الجماعة .

ولذلك فإن إثارة التفكير الإبداعى عند الشعبين يعتمد ، فيما يعتمد ، على نمو التجربة بشكل متواتر وإطرادى . وتظهر أبعاد ذلك واضحة جلية فى العمل الفنى عندما نعتبره شكلاً جمالياً متفرداً عن غيره من الأشكال الانتاجية ، ذلك لأن التجربة عند المبدعين يتحدد دورها فى تجسيم الاحساس الجمالى وبورها فى مجال التشكيل ، بما يضمن استقلالية العملية الابداعية عن غيرها .

ويتضح هذا المعنى عندما نتعرض للشكل رقم (٣) ونقارنه بالشكل رقم (١) . فنجد فيهما أن المبدعين إتبعتا طريقتين تتعارضان فى التصور الجمالى لكل منهما ، لا من حيث البناء الفنى فقط ، بل والعناصر المختارة لتزيين رقعة القماش . ففى الشكل رقم (٣) هناك ميل من الفنانة نحو إستغلال عنصر هندسى تجريدى يتمثل فى شكل المعين . وقد أتمت الفنانة توظيفه على رقعة القماش بالشكل الذى يحقق لها تحاور مع الماثور الشعبى التقليدى ، مستخدمة فى ذلك الخطوط المجردة بإتجاهات مختلفة لتعطى إحساساً بتغير المساحات نسبة وتناسباً . وفى موقع آخر من اللوحة نجد أن شكل المعين قد تحول إلى شكل مشخص نباتى يمثل الزهرة ، والتي تبدأ من عندها الحركة الزخرفية لتنتهى إليها أيضاً .

وبرؤية شاملة لهذا العمل الفنى نستطيع أن نلاحظ مدى تأثير عنصر الزمن ، وما يتبعه من متغيرات ، على السلوك العام وعلى نفسية الفنان ، ومنها ما يعرف بإيقاع العصر ، والذى يتميز بالسرعة . وهذا بدوره قد إنعكس على أسلوب اختيار الفنان للمعالجة الفنية ، والتي اعتمد فيها على

الاداء العملى وحده ؟ وهل هو فعل يأتى عن عادة سلوكية شعبية تدفع أفراد المجتمع إلى ممارسة نوعية تتصف بالتشكيل وتعرف بالإنتاج البيئى ، والذى نعرفه بالفن الشعبى ؟ . والإجابة عن هذا السؤال ، أو هذه التساؤلات ، تفصح فى الحقيقة عن معناها بشكل قوى . بمعنى أنها تشير إلى أن المجتمع الشعبى من خلال سلوكياته المتعددة يحقق إنتاجاً فنياً ، وهو الذى ينتج من خلال الممارسة اليدوية والخبرة المنقولة شفاهة عن طريق التعلم ، ونقل القدرات والخبرات الفنية التقليدية إلى غيره ، فيتولد عند الاجيال إضافة من الخبرة المكتسبة والرغبة المستمرة فى التعبير بالفن . ومن خلال مداومة الإنتاج الفنى تتحول هذه الخبرة إلى مهارة فى استغلال أدوات الإنتاج وتوظيف الخامات والمحافظة على الخصائص البيئية .

ومن هنا يأتى التعريف بأن الفن الشعبى ممارسة جماعية شأنه شأن الممارسات الاجتماعية الأخرى ، والتي يلجأ إليها المجتمع الشعبى فى حياته اليومية ، بالإضافة إلى أن إنتاجهم الفنى يكتسب معهم صفات وخواص المكان وسمات الانسان . « وإذا كان الإبداع سمة فردية ، فإن الإنتاج فيه له ملامحه الاجتماعية التى يشترك فيها الإبداع نشأته ودوافعه وتطوره . ولذلك فإن الإبداع له صفة خاصة تتمثل فى تأثيره بظروف البيئة التى تحيط به » . أما الفن الشعبى مع المبدعين من الشعبين فمن الملاحظ أن هناك عوامل أخرى تؤثر أحياناً على المهارة المكتسبة والعادة الموروثة ، وتدفع الخبرة إلى التجربة ثم إلى الخلق والإبتكار .

ولا شك أن هذه المرحلة الأخيرة تتطلب نزعة جمالية ، لا تتوافر إلا لمن كان يملك ناصية التفكير الابتكارى القادر على الحث على التجديد والتطور ثم الارتقاء . وأهمية التفكير الابتكارى أن يدفع المبدع إلى الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية ، باعتبارها إتجاهاً عاماً ، إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيداً مما هو مألوف وقائم . بحيث يكون المبدع قادراً على صياغة نفمة تشكيلية جديدة تتضافر مع تفاعل مفردات البناء العام للعمل الفنى



الباحثين تجاه الفصل بين حدود جماليات التعبير الفنى الفطرى المتوارث ، وهو الذى يمثل نوعية من الانتاج الفنى تتوقف عنده الخبرة والمهارة عند حدود إتقان الاداء والمحاكاة ، وبين نوعية أخرى شعبية تنبع عن إبداع إبتكارى وخلق فنى ، والتي تتوجه من خلال التفكير الابتكارى لدى بعض الشعبين ، ولها حدود جمالية تعبر عن قيم بنيت على التجديد والتفرد الفنى .

وقد يتبادر عند البعض أن الانتاجين فى تحديد المعيار الجمالى يمكن الإعتماد على قياس واحد للأبعاد الجمالية فيهما ، وذلك من منطلق أن البعد الجمالى لكل منهما ، مهما اختلف ، فهو محدود لانه نابع من مساحة جغرافية وتصورية واحدة لكل منهما ؛ بالإضافة إلى ذلك أن مصادر الإلهام فيهما واحدة أيضاً . ومع هذه الحقيقة ، إن جاز هذا بشكل غير تخصصى ، فإن الدراسة تؤكد على أن التعبير الفطرى التقليدى والتعبير الفنى المبتكر ، وموقع كل منهما من موضوع القيمة الجمالية مختلفان ، ولا يعينان معنى واحداً من حيث الشكل والمضمون . والاختلاف هنا ينصب على : —

١ — أن النتاج الفطرى التقليدى هو نتاج محاكاة لإبداع الغير ، وهو نتاج تمارسه الجماعة بشكل نمطى ، يكاد يخلو من التباين الذاتى لمصطنعيه والممارسين له ، كما يتضح ذلك من الشكل رقم (٥) ، والذى يعبر عن صديرية الثوب والتي نستشعر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الاصلى ، أى أنها نفذت لغرض آخر ، ثم رأت صاحبة الثوب الاستفادة منها وحاولت فى ذلك تطويع هذه القطعة لتلائم الوظيفة الجديدة لها . فنحن نشعر أن الوحدات الزخرفية تأخذ إتجاهاً أفقياً للخارج — بينما لو كانت منفذة أصلاً للثوب فمن المؤكد أن الوحدات كانت ستتجه إتجاهاً رأسياً يتفق مع خطوط الثوب ذاته . وفى هذا رؤية تقليدية تدعو إلى الاستفادة بهذه القطع الفنية لما فيها من مجهود وجمال .

٢ — أن الخبرة المجمعّة من تكرار الممارسة ،

ملء المساحات الكبيرة بالخطوط بدلاً من المعالجة التقليدية ، والتي كانت فى الماضى تمثل برهافاً على إمكانية الفنان العالية ، عندما كان يختار التقنية قبل « الفهلوة » ، وكان يجعل أعماله مجموعة من المنمنمات الدقيقة تحاوره ويحاورها فى صيغ جمالية .

والواقع إن ما أثير حول هذا الموضوع من تساؤلات والرد عليها ما هو إلا تأكيد على معنى حيوية الماثور الشعبى ؛ ذلك لأن من الأمور الهامة فى مجال الفولكلور التركيز على ضرورة معايشة الماثور الشعبى وحضوره بين الجماعة بإنسانيته ، ولذلك فهو يعيش فى ضمائرهم ، وينعكس على سلوكياتهم واحتياجاتهم . ولأن هذا يعنى أن الحيوية فى الماثور تنتج عن التجدد المستمر فى تفكير المبدعين الابتكارى ، وأنه يولد من مرحلة فنية جديدة ، ثم يأخذ طريقه نحو الانتشار والتعميم ، وفى هذه الحالة ينتقل نتاج هذا التفكير من خصوصية الإبداع الفردى إلى عمومية الانتاج الشعبى ، ويصبح فعلاً تقليدياً تمارسه الجماعة وتنتجه ليعبر عنها وعن المكان ككل . واللوحة رقم (٤) تعبر عن تلك الحيوية فيما أضافته من معالجة فنية جديدة تبنى على الاستفادة بالمعطيات الوافدة لاسلوب تحويل الاشكال النباتية وتداخلها مع الاشكال الأخرى كالطيور . ونتيجة لهذا الفعل ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والشكل الجمالى والبعد الإنسانى فيهما داخل العمل الفنى فى طى الخفاء . لماذا ؟ لأن التفسير السيكولوجى سيوجهنا ناحية التمرد الذى أحاط بالفنان حين قام بعملية التوازن بين الرموز الشكلية التقليدية وبين التعبير فى عالم جديد يعتمد على تقارب الثقافات وتقدم وسائل الاتصال الإعلامى . أن تلك اللوحة تنبئ عن استدعاء الفنان صور الخيالات استدعاء فعلياً ، الصور التى تمثل دلالة مكانية ، وإن كان البناء الفنى يكسر حدود المكان .

ومن اهتمامنا ها هنا ، تحديد المبدأ المعلن عنه فى أول الموضوع ، وهو تحديد مفاهيم الدراسة التحليلية لجماليات الفن الشعبى ، وكذلك توجيه إهتمام

وأدواتها الحديثة ، ولم يجعل الموروث التقليدي يقف حائلاً بينه وبين حركة الزمن . والمبدع بهذا الفعل يسجل بدءاً جديداً لحركة التاريخ للفن الشعبى ، ويدفع الموروث إلى معايشة مع العصر .

ولذلك فإننا نقف مع نتائج هذه النوعية من الإبداع أمام أعمال متجانسة متفردة بطابعها ، ولا يعود شأن مضمونها إلى الموروث التقليدي إلا فيما نسميه بالانتاج الشعبى .. وهو الانتاج الفنى الذى يعبر عن حتمية التتابع الزمنى للفن الشعبى فى المكان .

## الفن الشعبى والتتابع

### الزمنى للتعبير الجمالى :-

الحديث عن الفن والابداع وعلاقتها بحتمية التتابع الزمنى فى الفن الشعبى ، معناه الحديث ضمناً عن علاقة المبدعين الشعبين بتصوراتهم عن واقعهم الملموس الذى يعيشون بين جنباته ، والحديث أيضاً عن إدراكهم المتفاعل مع حركة الزمن المتمثل فى المستحدث الدائم من مؤثرات ومسببات متنوعة ، والتى تمثل بدورها نوعاً من التراكم المعرفى بالمحسوسات ، وبالفهم الواعى لاحتياجات الجماعة منها .

ومن ثم فالابداع فى الفن الشعبى هو نتائج لتفاعل التتابع الزمنى عليه ، وليس خلقاً فطرياً فى ذاته ، بل هو نتائج التفاعل المنظم بين أحاسيس المبدع وحده ، وبين تلك المؤثرات والمسببات لتكون أدوات إثارة لتفكيره الابتكارى .

ومهما يكن من أمر هذا الحديث ، فإن النظرة العلمية ، التى تؤدى إلى تحليل نتائج الإبداع الشعبى ، تثير إشكالات متعددة ، ومواقف متنوعة .

مثلاً يبدو على أنه ميل إلى الاتجاه القائل بعدم إمكانية حدوث خطوة فى التطور فى أشكال التعبيرات الفنية ومضامينها فى الفن الشعبى على وجه التخصيص ، على الرغم من أن أصحاب هذا الرأى يؤكدون على تواجد المبدعين الشعبين فى كل مجتمع

وإن كانت تؤكد على دورها فى كل منهما ، إلا أنها تتوقف عند حدود التعلم وإتقان العمل ونقل الخبرة عن الآخرين ، وذلك ما ينعكس على خصائص الانتاج الفطرى التقليدى ، وما يتأكد عليه من مهارة المحاكاة لغيرها من الأشكال الموروثة . أما فى التعبير الفنى المبتكر النابع عن التفكير الابتكارى ، فإن الخبرة فيه تؤكد حضورها على دور المبدع فى استخدام الصيغ الفنية القديمة وإعادة صياغتها برؤى جديدة مع الاستفادة بالمعطيات الجديدة الأخرى . ويمكن أن نشير إلى هذا الفعل من قبل المبدع الشعبى على أنه نوع من التمرد الإيجابى على التشكيل الفنى العام التقليدى السائد حين ذاك ، وعلى ما هو مألوف ومعتاد فى بيئته . ويتضح ذلك فى الشكل رقم (٦) فالتشكيل فيه جاء معبراً عن ما هو موجود بالفعل ويقترب أيضاً من أشغال الصوف والكليم المرسوم .

٣ — ليس كل خبير فى الممارسة ، ويمتلك المهارة الفنية فى الانتاج ، مبدعاً وخلاقاً . لأن الإبداع والخلق فى مجال الفن يتطلب بالضرورة نوعية من الممارسين لديهم المقدرة على استغلال التفكير الابتكارى فى إيجاد صور جديدة لها طابعها الجمالى الفريد . وهى بذلك تثرى حركة الفن الشعبى ، وتقنى معها ميراثه الفنى ، كما أنها تصبح مؤثرة على إنعاش حيويته .. وفى اللوحة رقم (٧) نجد أن هناك عناصر جديدة فى تواجدتها على عمل فنى واحد ، وخصوصاً فى مجال النسيجيات المرسمة ، وهذه العناصر المشكلة للعمل الفنى هى :-

١ — السيارة .

٢ — الطائرة .

٣ — الحيوان .

٤ — الراقصة .

٥ — أغصان السعف .

٦ — الوحدات المعدنية .

٧ — الوحدات الهندسية المجردة .

وبهنا فى ذلك العناصر الأربعة الأولى ، حيث أن المبدع هنا استفاد استفادة كبيرة بأشياء الطبيعة



من المجتمعات التقليدية ، باعتبار أن هناك مقولة مسيطرة تتضمن أن الفن الشعبى هو نتاج الجماعة ، وأن المبدع يغيب في التشكيل البنائى للمارسين ، وبالتالي فهو نتاج شعبى يغيب وراءه المبدع الفرد .

ويمثل هذا الحجاب ( شكل ٨ ) جانباً من الموروث الذى يجسد معتقداً شعبياً حول صد الحسد ، وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالألوان المتوفرة للخامة . وقد حاولت الفنانة أن تبني بنيان عملها على تكرار وحدة المثلث ، وأن تستخدم الفراغ بين المثلثات الثلاثة أسفل المثلث الكبير ليعطى العمل بعداً مكانياً ، ويؤكد على معاشته مع الفراغ الأشمل .

وعلى الرغم من ذلك ، فنحن بدورنا نؤكد على وجود المبدع الشعبى المتفرد ، والذى يسعى إلى ترجمة ما يدور في تفكيره الابتكارى من صور جمالية جديدة لم تخطر على بال الآخرين . ونؤكد مع ذلك أنه قد بات للتسلسل التاريخى ، المتعاقب زمنياً ، على أشكال التعابير الفنية في تلك المجتمعات ، والتي أثرت بدورها على الوحدة التشكيلية وأشكالها المرتبطة بالابداع الشعبى ، وكذلك على حركة المبدعين عبر العصور المختلفة وتفاعلها مع الأحداث المرتبطة بالضرورة مع حركتها . فإنه قد باتت تلك الحركة وتفاعلها بمثابة موقف الدفاع عن إمكانية تحريك الفن الشعبى نحو التطور من خلال دينامية التفاعل مع الزمن والترقى الذى إبتدعه الإنسان بشكل عام والشعبى منه بشكل خاص .

إن هذه الدينامية ما هى إلا حيوية الفن الشعبى ، ومن أهم خصائصه . وفي الوقت ذاته فإن هذه الحيوية التى تعبر عن ذاتها تسير ضد الاتجاه الذى يؤكد على أن هذه النوعية من التعابير الفنية — شكلاً ومضموناً — تعتبر من الثوابت الإجتماعية غير القابلة للتطور أو التغيير أو التحريك ، فهى كالاعراف مثلاً بالنسبة للبيئة ، والتى لا ينطبق عليها منظور حركة الزمن وما يتبعها من متغيرات منظورة .

وها هنا .. نقول أن الثبات في الفن الشعبى ووحداته التشكيلية لا يعنى بالضرورة ثباتاً بالشكل المطلق ، وإنما هو ثبات الظاهرة دون المظهر فيه . ذلك لأن الثبات هنا يتوقف على معنى الظاهرة بكونها شعبية . وبمعنى أوضح أن الظاهرة هى التى تعيش فيها وحولها هذه النوعية من التعابير الفنية ، ومن حيث أن لها دلالاتها الشعبية فهى في الواقع ثابتة . أما من ناحية المظهر فإنه قابل للتغيير والتطور والتحريك ، وأيضاً فهو قابل لاكتساب عناصر جديدة ، وللاختزال ولاستنباط أشكال مستحدثة .

لذلك كان دور المبدع الشعبى دوماً متجدداً ، ومتفاعلاً مع هذا الواقع في التعرض للأشياء الملموسة ، وتأثيرها على تفكيره الابتكارى . وخلاصة ذلك أن الانتاج الشعبى مع مبدعيه من الفنانين يكون قابلاً للصياغة الجمالية الجديدة ، وأيضاً يكون المجتمع الشعبى ذاته ميلاً إلى هذا العمل الفنى المستحدث .

ويحدثنا التاريخ المنظور للأثار الإنسانية وأطلالها وحفرياتهما على أن الفن الشعبى كان له أشكالاً جمالية متعددة ، ولايزال كثير من هذه الأشكال يعيش بيننا إلى الآن ، إلا أن هناك من الإضافات والتغيرات التى لا تحصى ولا تعد تشكلت مع الأشكال السالفة لها . كما أن هناك العديد من الابداعات المبتكرة قد أصبحت مع التتابع الزمنى جزءاً من ميراث المجتمع .

ولذلك يمكن القول أن الفن الشعبى كالإنسان صاحبه ، فهو فن ينبع عن إحساس إنسانى ليوثق به شعور الآخرين ، ذلك بحساسية قادرة على تجسيد الحقائق المرئية ، بالإضافة إلى التصورات الذهنية للماثورات الشفاهية ، وبالإضافة أيضاً على أن نوعية من الفن يمكن من خلالها توظيف خامات متعددة لتخدم بانتاجها المجتمع في حياته .

### المبدع الشعبى والمجتمع : —

وإذا كان هناك عدد من الخصائص الفنية والاجتماعية للمبدع الشعبى ، فإن من أهمها قدراته

استخدمنا قاعدة القواعد الجمالية الخاصة بحدود الفن الشعبى ، نظراً لأن له جماليات تعرف به . ولذلك فمن السهل تحديد معنى القيمة الجمالية ، ومعنى الإتجاه الفنى .

ولا شك أن القيمة الجمالية يعبر عنها العمل الفنى الابتكارى ، باعتبار أنه نابع من الإبداع ويحمل معه طابعاً متطوراً له خصوصيته التعبيرية ، ودون أن ينهار — فى وضعه الجديد — التركيب الفنى للموروث بشكل حاد .

وقد قصدنا بهذا ربط القيمة الجمالية بالخلق والابتكار ؛ نظراً لما يتضمنه العمل الناتج عنهما من معان أبعد كثيراً فيما لو أشرنا إلى تحديده بالاتجاه الفنى ، لأن القيمة الجمالية حينئذ توضح الفلسفة التعبيرية التى تفسر الحلول الابتكارية للصور الفنية . هذه الحلول بالقطع تأتى متنوعة ومتعددة بتعدد الصور ، ولكن فى علاقتها معاً سنجد أثرهما واضحاً فى البناء الفنى متشابكاً كخيوط النسيج ، وأيضاً تتوحد معهما القيمة الجمالية المعبرة عن دلالة العمل الفنى الجديد من ناحية شعبيته .

ومن منظور يتفق مع ما سبق عرضه ، فإن القيمة الجمالية الجديدة سوف تأخذ طريقها بعد ذلك نحو مسلك الشعبين الانتاجى ، وعندها سوف تتحول من كونها قيمة جمالية لها خصوصيتها ورؤيتها الإبداعية المتفردة إلى عمومية التعبير الشعبى والإنتاج البيئى ، أى أن القيمة الجمالية هنا ستصبح إتجهاً فنياً فى أطر فنون البيئة . وعندما ينتقل العمل الفنى الابتكارى إلى فن تقليدى قابل للانتشار فى دائرة ينطلق مسارها من المبدع إلى الشعبين .

وعندما نوضح ذلك بالقياس إلى عمل فنى نابع من تفكير ابتكارى ، نجد أن الشكل رقم ( ٩ ) يوضح لنا بصورة جلية ما نود أن نوضحه من خلال هذا الموضوع . فالمبدع الشعبى صاحب هذا العمل ، هى من بنات مدينة العريش ، وهذه المدينة تتميز بخصائص متنوعة إجتماعية وثقافية وحياتية .. وفى

الذاتية فى التعبير عن المفاهيم الجمعية التى تدور بين أفراد المجتمع واهتماماتهم الروحية والترويحوية ، وهو فى طريقه إلى هذا يأخذ فى إعتباره الطرق الكفيلة التى يحافظ بها على التقاليد الاجتماعية ، ويحرص أيضاً على أن يكون إنتاجه الفنى الجديد بمثابة إشباع للآخرين نفسياً وعملياً . وأن يكون أداة جمع وإتصال بين أفراد المجتمع .

هذا المعنى ، أو هذا المستهدف من دور المبدع الشعبى وتأثير التفكير الابتكارى ، يصدق على جميع الأشكال التعبيرية الشعبوية ، والتى يتفنن فى أجناسها المبدعون . ويتعبير آخر يصدق على كل نشاط فنى وتعبير جمالى يقوم به هؤلاء الرواد من بين أعضاء المجتمع ، ويستمررون فى إبداعهم كلما كانت رؤيتهم للواقع أكثر صدقاً ووعياً .

ولا يصح أن يتبادر إلى الذهن أننا عندما نتجه بالدراسة نحو هذا الذى ندعو إليه ، من حيث أهمية التجديد الابتكارى على تطور الماثور الشعبى ، إلى أن يصبح الفن الشعبى مجرد تكوين تجربة فنية ودعوة إلى الترقى من خلال طبيعة فردية فى التصور والتشكيل ، لأن ذلك أمر يصعب إدعاءه ، ويصعب أيضاً تنفيذه .. لأن ما ننشده فى ذلك يختص بناحية الإبداع وتأثير التفكير الابتكارى عليه . ولكن الإبداع فى الفن لا يكتفى فقط بنمو العادات الحرفية ولا بزيادة المهارات الفنية ، وإنما يتطلب فى المقام الأول استعداداً ذاتياً يدور حول القدرة على بناء نوعية من التفكير النامى الابتكارى له تفرد وخصوصيته . وهذه القدرة لا تتوافر إلا لمن ملك من الشعبين إمكانية المعاشة الواعية للمجتمع ، وإلا لمن ملك أيضاً حداً من فلسفة الواقع المرئى المحيط بالبيئة وبالغايات النفسية والذوقية وغيرها .

## الإبتكار فى الفن الشعبى

### قيمة أهم إتجاه: —

ويمكن أن نلخص هذه الجزئية ، فيما لو



مجمليها تشير إلى المجتمع البدوى . وهو الآن ينهج مع المجتمعات الأخرى منهاجا من المعاصرة والتحديث ، واقتراباً من خصائص وادى النيل .

وقد تأثرت المبدعة ، كما هو واضح من الشكل رقم (٩) ، بما هو متاح لها من رؤى جديدة للمناسبات الاحتفالية والاجتماعية ، وكذلك بالعروض الفنية التى تبثها وتقدمها وسائل الاعلام وأجهزة الثقافة ، وهذا التأثير قد إنعكس على أسلوب المعالجة الفنية فى زخرفة ثوب عريشى ، وأيضاً فى صياغة « الجمل » التشكيلية التى لم تكن فى شأنها واردة من قبل . وعلى أى حال ، فهناك مسميات عامة لتقسيم الوحدات الزخرفية التى صاغت بها المبدعة تلك الجمل التشكيلية وهى : —

١ — وحدة زخرفية لشكل آدمى ، ويتمثل فى الراقصات .

٢ — وحدة زخرفية لعنصر نباتى ، ويتمثل فى الأغصان .

٣ — وحدة هندسية مشخصة تتمثل فى المربع والمثلث .

٤ — وحدة زخرفية تمثل خطوط مجردة لربط الوحدات بعضها مع بعض .

ومن الأفضل دائماً أن نتمكن من أن نضع فى اعتبارنا ، عند دراسة هذا العمل التشكيلى ، أن هناك دافعا يتمثل فى الانتخاب الموضوعى ، إلى جانب الحرية فى اختيار البناء الفنى . وكلاهما أكد أهمية التفكير الإبداعى للفنانة ، وأنها حرصت أيضاً على تأكيد الجوانب الخاصة بالتعبير الشعبى وإنعكاسه على العمل الفنى ككل .

ولذلك فإن المبدعة هنا قد انتخبت موضوعاً يمزج بين ما هو مألوف وما هو غير معتاد . كما اختارت بناءً فنياً يتفق مع الوظيفة المنوطة بتلك الوحدات على الثوب . وأخيراً حرصها على التوافق بين نوقها

الخاص وذوق الجماعة من جميع النواحي . فليس من الملاءمة عندما يهتدى المبدع إلى التشكيل العام بصورته الابتكارية أن يغيب عن وعيه فى لحظتها البعد الاجتماعى ورؤيته لهذا العمل ، وأن تمرد الفنان لا يعنى أن الوحدة الفنية المختارة يجب أن تتعمق فى معان بعيدة بصورة شاسعة عن المعانى التى اعتاد على وجودها الذوق العام ؛ ولكن من الملاءمة ، والتى أوضحتها الفنانة فى عملها ، أنها احتاطت إلى ذلك بأن جعلت الأبعاد الجديدة تتوازن مع الأبعاد الاجتماعية من ناحية أهمية حضور الوحدة الزخرفية فى الانتاج الفنى ، ولهذا كان عملها قريباً من المعنى الدارج له شعبياً فى البيئة .

ومن ناحية أخرى حرصت المبدعة ، فيما حرصت عليه ، أن يكون مرادها الفنى الجديد نحو الوحدة الناشئة والمنفذة فى العمل أن تكون بعيدة عن محاكاة الوحدات الفنية السالفة ، وفى نفس الوقت ألا تبتعد بشخصيتها الجديدة عن مجال تصور الآخرين لها وعن وجدانهم أيضاً .

ومن هنا جاء العمل الفنى فى النهاية وحدة متجانسة مع طبيعة الفن الشعبى فى هذه النوعية من الانتاج الفنى .. وسنكتشف عندما نقرب من هذا الشكل (٩) أننا أمام مستويين من البناء الفنى . أحدهما يقترب من الأشكال البنائية التقليدية ، فنجد أنه يتضمن تقسيمات متدرجة أفقية ، تدخل جميعها فى حدود مساحة كلية مستطيلة ، وهذه المساحة تبنى على مجموعة من عناصر هندسية وخطية ، تأخذ فى ترتيبها وضعاً متكرراً ممتداً ؛ ولكن بأبعاد متسقة تتباين من خلالها تنوع العناصر الزخرفية . وتأكيداً من الفنانة ، فقد قسمت هذه المساحة الكلية بشرط وهمى ، ليعكس إحياءاً ، وذلك بوضع الوحدة الأساسية المتكررة فى وضع معاكس ، وهى الوحدة البنائية النباتية التى تجردت ثم تحولت لتأخذ شكل شمعدان ذى عشرة أفرع .

هذا الحل الفنى أضفى على الوحدات الهندسية الأخرى إحساساً بأنها تتقابل معاً بشكل رأسى . ويمكن أن نصف ذلك بأنه نوع من اللعب بالوحدات الزخرفية فى تنسيق واع ، بحيث تنقل إلى الرأى



الحليات السفلية، إلى حد محاكاة الشكل في طبيعته. وهذا ما تدلل عليه التفصيلات التي أضافتها في تأكيد سمات الرقصات.

ومن الطريف أن الفنانة في واقعيتها قد خصت إحدى الرقصات بلون يختلف عن بقيةهن وكأنها الراقصة الأولى للفرقة.

ويهمنا هنا أن نشير إلى أن هؤلاء الرقصات بزيهن ورشاقتهن ونسب أجسامهن لا يمتن بصلة لما هو موجود في البيئة ذاتها، ولا الوضع الذي تخيلته الفنانة لهن يمثل ما يتم من إيقاعات معروفة في البيئة. إنما كان على الفنانة أن تأخذ هذه الوحدة وأن توظفها توظيفاً يتسق مع النوق العام ومع روح العمل، وأن تجعل من هذا العمل قيمة جمالية تعبر عن شعبيتها.

وعلى صعيد البحث عن الإبداع الفني، وخصوصية الفن الشعبي فيه، فإننا نطرح تساؤلاً حول الفن الشعبي، ولماذا لا نعتبره من الفنون البدائية؟

إن تاريخ تطور الفنون الجميلة، وحركة الإبداع الإنساني بصفة عامة، مهما كان ناقصاً في الجمع والتحليل حتى الآن، فإنه يتيح لنا أن نلمح كيف نشأ الفن الجميل، وما هي الأشكال الإبداعية المختلفة التي نبعت منه. إن هذا التطور جاء عن طريق تقدم غير منقطع وفي تطور صاعد خلال سلسلة التفاعل الحيوي مع الحياة وأدوات العمل، وكذلك بين التخيلات المتعددة، مما يبين لنا قوة الخلق الفني النابعة من قوة الدوافع لدى الإنسان للتعبير عن تصورات ذهنية لمقررات العالم المحيط به، أى أن الخلق الفني البدائي جاء نتيجة تكيف يزداد بقاءً وتعقيداً وجمالاً بصفة مطردة بين تلك الدوافع وتلبية احتياجاتها بالتعابير الفنية المختلفة. وما هنا ينبغي أن ننتهى إلى هذه النتيجة، وهي أن الفن البدائي من الفنون الجميلة التي إتخذت لنفسها سمات خاصة جداً تميزها بعناصر التكوين والبناء والاسلوب الفني،

إحساساً ممتداً من وحدة إلى الوحدات كلها.

هذا الإتجاه من الفنانة أدى إلى تزايد توضيح وتثبيت الوحدة، وتأكيداً على إستمرار الشغف والاهتمام بالرؤية الكاشفة عن المعنى المقصود بالقيمة الجمالية في العمل الفني الجديد. ومع هذا تظهر البراعة في قدرة الفنانة كمؤدية لهذا العمل في استخدام ذلك البناء الفني لتضفى به إحساساً بالمنمنمات؛ حيث أكد هذا الشعور استخدام الخيط بطريقة معبرة عن نجاحها في استخدام اللون الواحد الأزرق المضيء، والذي تداخل مع الأرضية السوداء للقماش، فأعطى إحساساً بجو الليل وظلال النجوم.

مع هذا، فإن العمل، حتى الآن وبهذه الكيفية من التعبير، يمكن للبيئة أن تكشف مغزاه الفني بفطرية وسليقة؛ حيث أن التعبير قد تم صياغته بالسجية المدرية وبمهارة مدرية أيضاً. ومن ثم فإن الآخرين قادرون على تذوق ما فيه بالفطرة، ولكن، وهذا هو المهم — لا يمكن أن نحدد حتى القيمة الجمالية التي ننشدها من وراء الإبداع.

ولما كان هذا الأمر لا بد له من أداة تفصح عنه، فإن المبدعة لجأت إلى الشكل المعماري أو الرؤية المعمارية لكي تصيغ هذا العمل في شكله النهائي. فكان أن انتخبت مجموعة من أشكال الرقصات كعنصر آدمى، يقفن في جوار بعضهن البعض، وفي مقياس واحد، وفي وضع استعداد لبدء حركة إيقاعية في لحظة ما. هذا التصور للشكل في حله النهائي إنما هو صدى لرؤية التفكير الابتكاري وللرؤية الواقعية للفنانة، وقدرة على توظيف أسلوب معماري متمثل في فن المعرnsات التي تمتد فوق بعض البناءات التاريخية والبيئة، وذلك بتنظيم وترتيب، لتحقيق إحياء بأن الرقصات يقفن على أرضية المسرح، ويعلمون هذا البناء السفلى ووراءهن خلفية سوداء، وكأنها بانوراما للفضاء المحيط بهن والممتد إلى ما لا نهاية.

بالإضافة إلى ذلك فإن الفنانة إتجهت نحو الواقعية في تمثيل الرقصات، خلافاً لما اتبعته في

به ، فهو فن سيطر على المكان وكسر معه حاجز الزمن بجمالياته المتفردة في الشكل والموضوع . كذلك الفن البدائي يستهدف الإنسان والحيوان والتعبير عنهما في بناء واحد وبرؤية خاصة وينسب ذاتية .

إن هذا الوجه شكل ( ١٠ ) هو أحد إبداعات الفنان في إحدى قرى رومانيا ، والتي كانت بها حضارة « الداتشيا » قديماً ، والتي تعود جذورها إلى حوالي قبل ٢٠٠٠ سنة من الآن . وفيه يستخدم الفنان النحت على الخشب ليعبر به عن وجه آدمى تبدو فيه إمكانية عالية من التشكيل ومن التلخيص ومن محاولة الفنان لمحاكاة صورة ذهنية لهذا الوجه . إن هذا العمل دلالة على استمرارية الفن البدائي في هذه القرية على الرغم من تواجد أنماط أخرى للفنون الشعبية تسير جنباً إلى جنب مع هذه النوعية ، مثال ذلك : الشكل ( ١١ ) . أن هذا الإناء الخشبي يستخدم في صناعة الجبن وتصنيع الألبان في القرية ذاتها ، فنجد هنا الصانع قد استفاد استفادة رائعة بخامة بيئية ، ثم أضاف إليها نوعاً من الزخارف الهندسية والنباتية . وهذا النموذج من الفن الشعبي — يختص بدوره النافع وأهدافه الوظيفية ، ويتحقق فيه الشكل مع منفعة العملية .



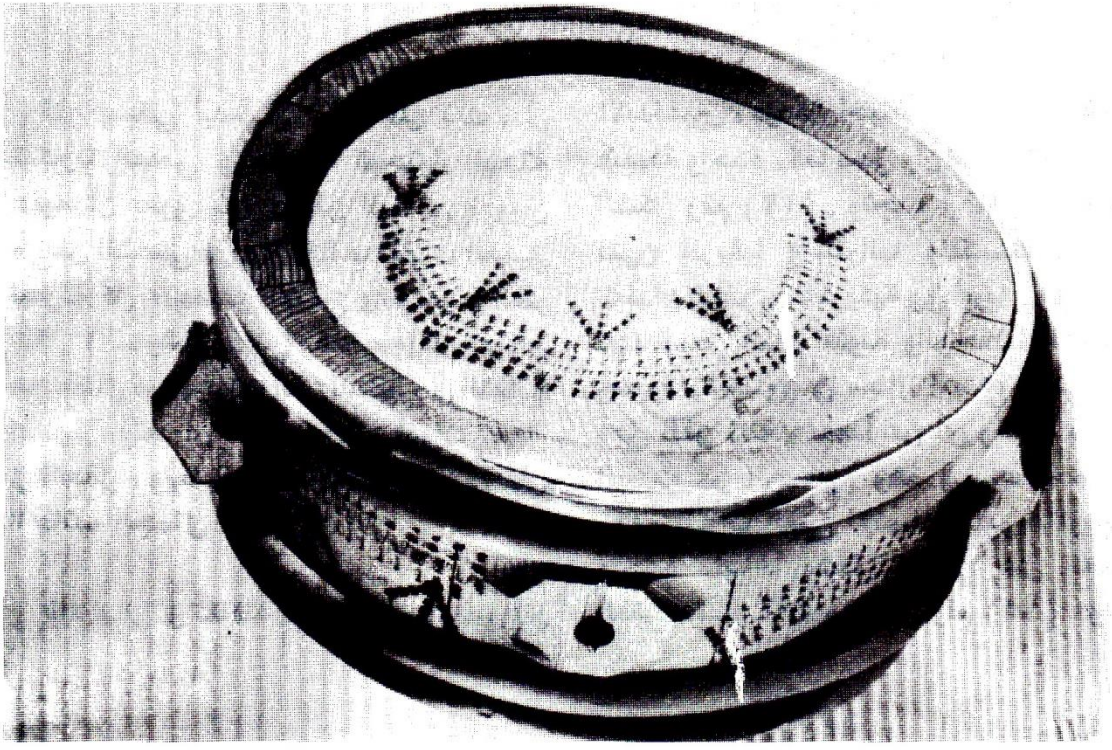
وأيضاً بطرح موضوعات تجعل العمل الفني والمنتج الجمالي يعيشان في مستوى التخيل الخاص عند الفنان . وعلى هذا فالفن البدائي هو الفن الذي يتميز بالحفاظ على مقوماته الموضوعية والشكلية من بداية نشوئه مروراً بآلاف السنين حتى الآن . إننا نجد هذه النوعية من الفن شاهداً على ثقافة وعلى حضارة لعب الإبداع الفني دوراً رئيسياً للتعبير عنهما .

والنظر إلى الأسلوب الفني للفن البدائي يطلعنا على أنه فن جميل دائماً ، ويسبق الأساليب الأخرى في الفنون الجميلة ، فهو الفن الذي اعتمد في بنائه الجمالي على الهندسية والتجريد والمبالغة والتسطيح ، وهو فن يمكن القول عنه أنه تعبيري وسريالي ، وأيضاً مهد الفنون الوحشية والتعبيرية . أما عن موضوعاته فهي تدور حول الحلم والاسطورة ، والرمز والدلالة ، واللغة وقوافيها ، والسحر وصدده ، والسر وتفسيره . وهو الفن الذي يمثل في اتجاهاته التعبيرية الطقس والشعيرة ، والموت والحياة ، والجناس والفرح ، أى يمكن أن نجسد كل ذلك ونقول أن الفن البدائي يمثل الإنسان والحيوان ، والكون والطبيعة .

وعلى الجانب الآخر نجد أن الفن الشعبي على هذا القياس ، وبالمعنى الدال على مقوماته ، يختلف اختلافاً واضحاً عن الفن البدائي . فقد قدر لهذه النوعية من الفن ( الشعبي ) استقلاليتها عن غيرها من أشكال التعبيرات ، فهي لا ترتبط بسلسلة تطور الفنون الجميلة ولا تقترب من جماليات الفنون التي تستهدف لذاتها . وقد قدر للفن الشعبي بخصوصيته أن يكفل إبداع وجوده مع البيئة على الوجه الأكمل بوظيفته وأهدافه .

وإذا كان الفن البدائي حقق وجوده الدائم من خلال العلاقات بين الأشياء المرئية والخيالات الميتافيزيقية ، وأيضاً بين الدوافع الروحية والغيبية ، فكان عليه أيضاً أن يعبر في الوقت ذاته عن الوجود المادى . وهو في هذا التعبير كان حريصاً على تفرد الأسلوب عند الفنان ، وعلى الإبداع الجمالي المطلق ، دون تحفظ ودون اهتمام بالقيم الاجتماعية المحيطة





معنى ذلك أن الفن الشعبى يختلف تماماً عن إتجاهات الفن البدائى الذى هو فن يعيش للجمال وحده ، ولا يجد الفن البدائى سبيلاً أمامه إلا الإبداع من أجل التعبير عن قدراته الفنية ، وأن يتبع ذاته وحركة الطبيعة والكون لكى يخلق فنا صافياً جميلاً .



لذلك نستطيع القول أن الفن الشعبى يعبر عن المادى أولاً وأخيراً ، ثم يبحث فيه بعد ذلك عن الصيغ الروحية والغيبية ، ليحقق فى النهاية وظيفة نفعية تلبي احتياجات الجماعة اليومية والمعيشية والعملية . وهو فى ذلك يعتبر فناً محافظاً يدور فى فلك العادات والمعتقدات والوظائف ، ويخضع دائماً لحاجة الجماعة . ولذلك يمكن الإشارة إلى أن الفن الشعبى يوجه دائماً نحو مجاله الخاص به طالما ظل معبراً عن « العمل » وعن « المنفعة » وعن « الحاجة » وسط الأشياء الإنسانية الأخرى . وعلى ذلك يعتبر الفن الشعبى هو فن العمل البيئى ، ومن ثم فهو فن يمتزج فيه التفكير النفعى مع الأمور الوضعية فى الحياة .

ويعبر شكل ( ١٢ ) عند أداة خشبية صنعت على شكل عروسة أو على شكل صليب أو على شكل آدمى ، ثم أحيطت بزخارف ، لها دلالة عند أصحابها ، وكأنها « خرطوشه » تسجل عليها بعض الأمانى والأدعية ، وهذا الشكل يستخدم فى نقش الفطير والكعك وخصوصاً فى أيام الأعياد المقدسة عند المسيحيين فى رومانيا . وعند تحليل هذا العمل الفنى نرى الإندماج بين الفن البدائى والفن الشعبى ، ونرى المعالجة تدور حول الرؤية التلقائية ، أما المضمون فهو مضمون شعبى ويحت .



الابداعيين ، فيمكن أحياناً أن نجد كل منهما في بيئة واحدة ، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الشكل رقم (١٢) . ونجده أيضاً بوضوح في فنون أفريقيا وأستراليا والمكسيك وبعض البلدان الأخرى الأمريكية وفي أوربا . وفي مصر نجد بعض أبناء النوبة والواحات والصعيد وسيوة يشتغلون في مجال الإبداع الفني من أجل الفن ذاته ، بعيداً عن أى وظيفة سوى البحث عن الجمال . وهم في ذلك يحملون معهم التراث الفني الإنسانى عبر التاريخ . ونجده مصاغاً بشكل طبيعي على العمل الفني ، مثال ذلك : الشكل رقم (١٥) ، وهو

لكن ينبغي أيضاً أن نرتب على ذلك ، أن تفكيرنا العلمى في صورته البحثية البحتة عليه أن يفرق بين « الفن البدائى » وبين « الفن الشعبى » ، وأن يكشف المغزى العميق لحركة كل منهما في الإبداع والتطور ( أنظر شكل ١٣ ، وشكل ١٤ ) وهما صورتان تعبران عن مجال من مجالات الفن الشعبى في الثقافة المادية ، وتعبران عن أداتين من أدوات العمل في الحقل ، ويغلب فيهما الجانب العلمى على الجانب الجمالى .

فالإنسان في ثقافته هو الصانع في المجالين





ومعنى ذلك أن ثمة فارقا جوهرياً بين تطبيق دليل عمل ميداني نبحت فيه عن الصناعات البيئية، وبين دليل آخر نبحت معه عن الأصول الإبداعية الخاصة بالجمال والفن وحدهما .

من إنتاج الفنان المبدع محمد عثمان محمد عثمان ، ويتخذ من طائر الحمام شكلاً جمالياً ، يعتمد فيه على بناء هندسى يميل به إلى حد كبير نحو الأصول النحتية البدائية ، ثم تراه بعد ذلك يوظف الزخارف بشكل منسق مبنى على وحدتين أساسيتين ، وهما : الكتابات العربية والزخارف النباتية . والعمل بعيداً عن التفصيلات ، وأيضاً بعيداً عن التجسيم الواقعى . وفى الشكل رقم ( ١٦ ) نرى الفنان محمد عثمان يعيد إلى النحت صورته الأولى فى زمن سحيق ، ويحاول أن يللمم الجذور الأولى للثقافة الأفريقية ، ثم يبدأ بعدها صياغة البناء كله على شكل إناء شعبى يجسده على صورة وجه .

ختاماً لهذا الموضوع نوضح أن دليل العمل الخاص بالكشف عن أشكال الإبداع الفنى فى المجالات البيئية ، لابد وأن يصاغ بفهم واع حتى لا تختلط المعايير وتتوه معها معانيه عند البحث الميدانى . ويجب ألا نكتفى بالفكرة الميكانيكية التى ستزودنا بها الدراسات الاجتماعية والنفسية ، وهى فكرة ستكون بالضرورة رمزية بالنسبة للدراسة الجمالية والفنية ، وألا نقنع عن التعمق فى فهم طبيعة الإبداع ، وألا نعتبرها مجرد صورة لنشاط إنسانى بيئى خاص بشكل مطلق ، ذلك لأن هذا النشاط ليس إلا مظهراً فرعياً وجزئياً من الدراسات المتعمقة لتاريخ حركة الإبداع الفنى .





# طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة

د . سلمى عبد العزيز

إذا كان فن التصوير الشعبى ذا دلالة إنسانية ، فليس معنى هذا أن فن الوشم وحده كان معبراً عن هذا المجال الفنى الشعبى فى معناه الفنى البحت . فقد عبر فن الوشم عن إدراك سائد عند بعض الشعبين ، وعن قناعة كاملة منهم به . ولكنه — مع ذلك — لا يمثل وحده فن التصوير الشعبى كله ، لا تمثيلاً محورياً ولا إرتكازيا فى هذا العالم الفنى من التشكيل التعبيرى . فليس لفن الوشم وحده ، بخصائصه التى تعنيه ، والمعروفة عنه ( الشكلية والأسلوبية ) و ( النمطية والوظيفية ) ، أن يمثل معنى الدلالة والنزعة الإنسانية فى فن التصوير الشعبى .. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ليس الفن الوشم وحده أن يعبر عن البنائية الجمالية لعناصر التكوين والألوان والخطوط ، دون أن يكون للفنان مجالات أخرى للتعبير ، يمارس فيها الرسم ، ويمارس أيضاً صنوفاً أخرى من التنسيق الذوقى والجمالى .

الفنون الشعبى ، والاعتداد بأن فن الوشم — كرسـم ونقش ، وتصوير وزخرفة — وحدة لظاهرة فنية تظهر فيها إمكانات الفنان الشعبى الإبداعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن مثل هذه النوعية من الفنون بطبيعتها حالها تتضمن جانباً تطبيقياً يتمثل فى طريقة الوشم على الجلد ذاتها ، تلعب معها الأشكال التصويرية التشخيصية دورها فى إبراز المعنى عينياً ، والتعبير عن هذا المعنى بأنماط محددة فى الأشكال الفنية ، التى أمكن للإحساس الفطرى الشعبى أن يتعايش

ذلك لأن الفنان الشعبى ، يسعى بفنه إلى جملة تأسيسات تكشف دائماً عن الاحاسيس الكامنة عنده ، وعند الإنسان الشعبى بصفة عامة . وهذه التأسيسات تهدف إلى معايشة الإنسان لحياته وإلى التعبير عنها بخيال متفاعل مع الامانى وقيم الجمال .

يقوم الرسم والتصوير — فى الفنون الشعبى ، فى جوهره على توظيف اللون والخط فى المساحة ، وهذا ما دعى المهتمون بجمع ودراسة هذه النوعية من



معها ، وأخذ في مخيلته صورًا متنوعة تكون دائما مرتبطة بالإنسان وأحلامه وسلوكياته الحياتية ومنظورها الاجتماعي العام .

ومع ذلك كله ، فالفنان الشعبي مع أدوات التعبير المختلفة ، كالرسم والنقش والتصوير والزخرفة في فن الوشم ، كثيراً ما يأتي عمله صدى لرؤية تقليدية سائدة ، أكثر مما يعنى الفنان — ذاته — بالتصور الخاص ، الذى يبتعد به عن قيد الوظيفة الشكلية للفن ، وتأثيرها المتكرر . إن هذا الفنان الشعبى كثيراً ما يبنى عمله في فن الوشم على الإيهام البصرى أكثر من إهتمامه بمحاولة إقناع الآخرين ، بالإضافة إلى إهتمامه بالمتعة الجمالية وعمقها .

ولكننا نحتاج في الوقت ذاته ونشير أنه في حالة ما إذا كانت هناك قوة دفع وراء الإنسان المدرك لوظيفة

فن الوشم ، فإن الفنان الشعبى بما لديه من فطنة وخبرة يستطيع أن يبلور هذه القوة الدفعية في صور مرسمة ، وإن كانت في الحقيقة تتسم بثباتها وتكرارها . وهذه الصور المرسمة ما هى إلا أشكال تعبر عن وظيفة تصور أحاسيس إنسانية ومشاعر وجدانية ، كالعشق والبطولة مثلاً . والفنان الشعبى مع فن الوشم ، نستطيع أن نصفه بأنه القارئ الجيد للتصورات الذهنية والحالة الشعورية أيضاً التى تملأ ذهن الإنسان لحظة تقابله معه . وعلى هذا فهو أيضاً معبر جيد عن تلك التصورات وتحويلها إلى صور عينية تتوافق بشكل قوى مع ما يرغبه هذا الإنسان وما يتمناه . وفي نفس الوقت ، نجد أن الفنان حريص على ألا يعى كل إنسان ، قائم بذاته وتم وشمه ، الواقع وأسبابه ، وذلك حتى يفرض حالة من الأمن النفسى لدى الجميع .



اللوحة رقم (١) : تمتزج المعالجة الفنية فيها بالدمج بين الموروث والرؤية المصرية له في تداخل رائع بين الجانب الروحاني والجانب المادى .

مشاعره ، والتي كثيراً ما تموج في خصوصية ذاتية كسر يحتاج إلى من يساعده في البوح به . ولم يجد خيراً للقيام بهذه المهمة ، ويجعلها شكلاً ورمزاً وتورية أحياناً ، إلا فنان الوشم .

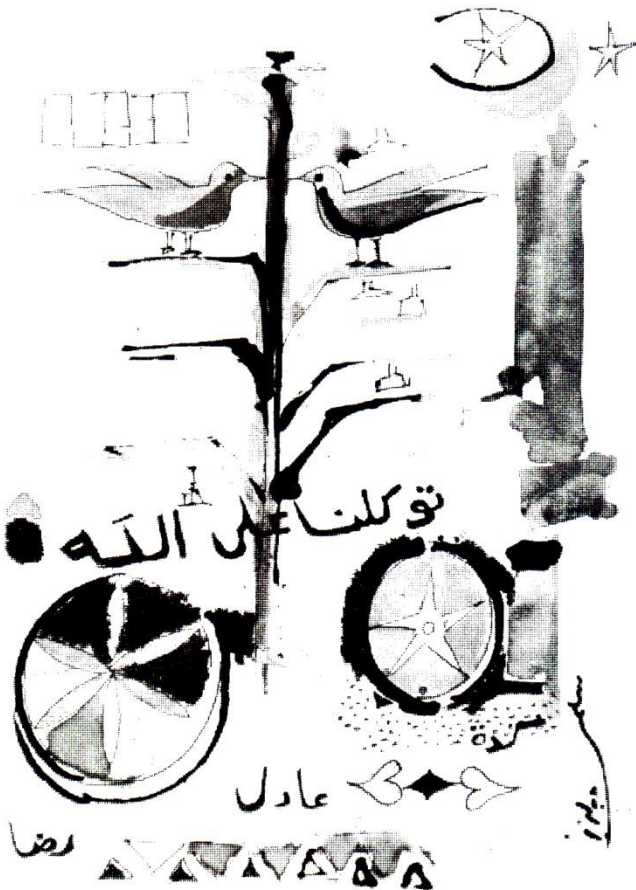
وعلى ذلك ، كان لجوء المرء إلى تحقيق هذا كله في صور عينية جمالية ، لتصبح شاهدة على ما يكنه ، مثلاً ، للحبيبة من مشاعر ، أو ما يضمره للآخرين من مواقف . وبهذا كان دور فنان الوشم هو التعبير بالصورة ، وبالمعتقد الذى يعتقده الإنسان حول أمنيته ، ومواقفه ، لتصبح الصورة والمعتقد في برواز واحد إطاره الإحساس الأمنى . وهذا الإحساس الأمنى يجعل المرء يعيش في حالة مزاجية ونفسية متوحدة مع الذات ، والأهم من ذلك كله يتواجد هذا الإنسان في حالة من التجريديات حول معان القوة الدافعة التى أثرت فيه ، وهزته شعوراً ووجداناً .

وعلى هذا ، فلا قيمة حقيقية لفن الوشم ولا معنى لدوره ولا لصوره إن لم تكن محققة بتأثيرها الجمالى والوظيفى على نفسية ووجدان الآخرين . لأن هذا بالتحديد يعنى أن فن الوشم يعمل على خلق نوع من التأثير بالإعلان المرسم عن مكنون القوة الدافعة ، وأشكالها المختلفة .

بالإضافة إلى هذا ، نشير في هذه الدراسة إلى أننا نهتم بأهمية فن الوشم ، والاعتداد به في فن التصوير الشعبى . وفي نفس الوقت نؤكد على أننا نعى بصورة مؤكدة قدرتنا على البحث عن فن التصوير الشعبى في كافة مجالاته التعبيرية . وخصوصاً أن هذه المجالات أخذت طرقاً مختلفة ووسائل فنية متعددة ، حيث نجد أن هذا الفن أصبح ملازماً لتجميل المراكب والمركبات والحوائط ، وغيرها كثير . منها ما يتم صياغته في بعض الأشغال اليدوية كالنسيجيات وأشغال الخشب والخيامية والجلود والجص ، وهناك أيضاً مجال يختص بالتعبير الفنى الصرف يتمثل في الرسومات الدينية كالأيقونات وأغلفة الكتب الدينية والتصوير على الحوائط والمعلقات .

وكما أوضحنا فإن الشكل التعبيرى في فن التصوير الشعبى ، بالإضافة إلى تجريته الإنسانية ، يخرج عن الحدود التى حددها فن الوشم كفن ووظيفة . والحقيقة أن هناك أسباباً أدت إلى الاعتقاد بأن فن الوشم هو الفن الذى يمثل تمثيلاً واضحاً فن التصوير الشعبى ، ومن ذلك أن فن الوشم يأخذ صوراً طابعها التشخيص الملون والصور المشكلة ، بالإضافة إلى أنه فن يعلن عن نفسه بوجوده مباشرة على جسد الانسان بعد أن كان رسماً على الورق وعلى الزجاج . ومن ناحية أخرى فإن هذا العمل ذاته لا يتم إلا إذا قام الفنان بتشكيل الخط واللون لمحاكاة الأشكال المشخصة التاريخية والمرتبطة بقوة الدوافع . ويتم ذلك بأسلوب كاريكاتيرى يصور فيه المعنى في كثير من الأحيان بفروسية مبالغ في تاكيدها .

ويضاف إلى ذلك كله أن الإنسان الشعبى ، من منطلق هذه المعانى ، يشعر باستمرار بأنه بحاجة إلى تجسيم معان إنسانية وإلى تكوين شكل معبر عن



اللوحة رقم (٢) : يلعب الحس الجمالى الفطرى دوراً في تشكيل نوق الفنان على أداء حر ويؤكد على حب الإنسان الشعبى للمباهاة بمعرفت

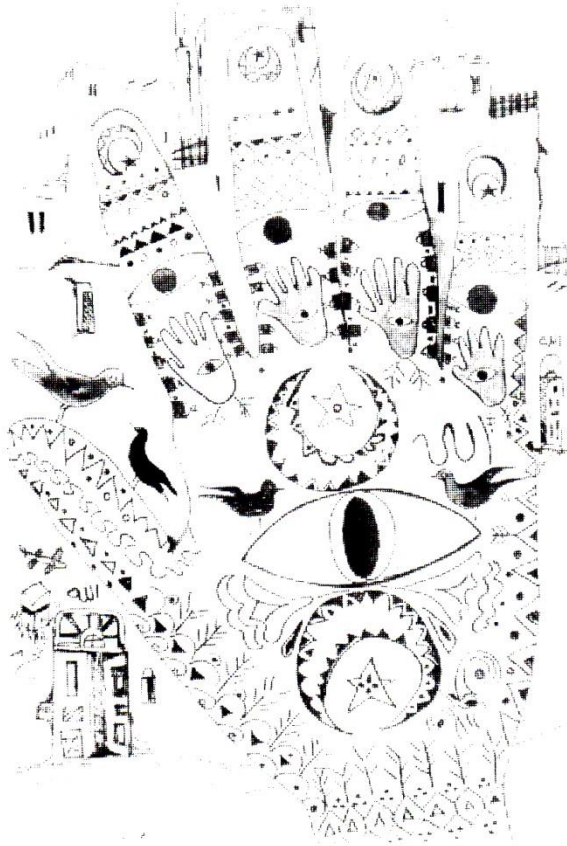


التشكيلية ، وبأقصر الطرق وأوضحها للتعبير الفنى ، ليصل به إلى نوع من التدقيق ، وإلى نوع من مشاركة النفس بإمتاعها بهذه الصور المعبرة عن صنوف الحب والبطولة والعشق والجنس والفتوة ، والعائلة . وطقوس الحج والرسوم الدينية الأخرى . وأيضاً صنوف الوهم والأسطورة والحدوة والحكاية ، وأنماط الوفاء والتضحية والغدر والخيانة ، وغير ذلك من أشكال أخرى مما يندرج تحت ممارسات السحر أو يرمز إلى أنواع من المعتقدات الشعبية .

وكان أن أمكن لهذه الصنوف أن تفرز قوة دوافع نفسية استهدفت تشكيل أشكال تعبيرية جمالية عنها ، وأصبحت مادة فيض من الانتاج الفنى الشعبى الخصيب فى مجالاته المتعددة ، حتى أمكن القول أن الفن الشعبى ، تحت صوره العديدة ، هو جوهر الأساس للتعبير الإنسانى عن الدوافع النفسية المتباينة للإنسان ، وأن الفن والتعبير فيه بمثابة وراثه بيئية كالثقافة الاجتماعية تماماً .

وإذا تتبعنا فن التصوير بالوشم من خلال هذا المنظور فإننا سنكتشف أن صلته بالإبداع الفنى تشير إلى قوة هذا الفن فى دوره السيكلوجى من خلال تحديد الرسم وقوة التعبير فيه . لأن التعبير فيه فى معناه الإبداعى يؤكد على أهمية التخصص والإختصاص والحرفة والمهنة .

أما إذا تتبعنا فن التصوير الشعبى فى مجالاته المتعددة سيتضح لنا أن صلته بالإبداع حقيقة لا مفر منها . فالمقاييس الجمالية التى تحيط بهذا الفن تؤكد على أن فنانيه يبحثون عن أشكال تعبيرية تحقق لهم المتعة جمالاً وتذوقاً ، وأن ممارسة هذا العمل لم تكن تخصصاً وإختصاصاً ، ولا مهنة واحترافاً تقوم بها فئة دون غيرها . ولذلك جاء التعبير فى فن التصوير الشعبى من منطلق الغريزة التى تدعو الإنسان إلى ممارسة الكلام بالرسم والرغبة بالتصوير ، وأن يعبر عنهما بفطرية دالة على إنسانية نتيجة الممارسة ، وذلك بأبسط الأدوات



اللوحه رقم (٣) : الاهتمام الكبير بالحفاظ على فنان مشترك بين الفنان والآخرين فى صورة تواصل الأسلوب الذى يحافظ به على ورشته وماله من الحسد .



بإذن الله عن الصور الجمالية في الفن الشعبى المصرى .

وقد أوضحت هذه الدراسات ونتائجها ، أن فن التصوير الشعبى ينفرد عن غيره من الفنون الأخرى بخصائص يمكن أن نصفها بأنها خصائص تحدد معالم فن له تجربة إنسانية متميزة . ومنها أن الفن الفطرى الذى يؤكد على خصوصية التجربة الجمالية فيه ، والتي تعتمد فى تشكيلها على اللا موضوعية وعلى اللا منطقية . يؤكد على أنه فن يرتكز فى تشكيله على اللا وعى . ومع هذا كله فإن النتائج أكدت على أنه فن تنطوى تحته المعانى الإنسانية . كما أشارت هذه الدراسات إلى أن هناك بعض النقاط الهامة التى توضح التجربة الجمالية بخواصها فى فن التصوير الشعبى ، وتعلن عن إتجاهاتها التعبيرية فى الآتى :

- ١ — إن فن التصوير الشعبى يُسقط عند تشكيله التوقعات المنظورة ليحقق فى عمله عنصر التشويق .
- ٢ — أن فن التصوير الشعبى يُسقط فى تجربته الجمالية عنصر العمق . ومن هنا كان اهتمام الفنان الشعبى بتزويق السطح المسطح بالوحدات والألوان .
- ٣ — أن المحاكاة فى التجربة الجمالية للفن الشعبى ، محاكاة ينفرد بها الفن الشعبى ، لأن المحاكاة فيه تبنى على تبسيط الأشكال ، بالإضافة على أنها تؤكد دورها فى إبراز المحور الرئيسى بوضوح داخل التكوين العام دون غيره من الأشكال الأخرى .
- ٤ — اللون فى فن التصوير الشعبى وسيلة تبرز النواحي التعبيرية بشكل فطرى ؛ لذا فاللون يعتبر محوراً إرتكازياً تطوف حوله العناصر الأخرى داخل المساحة المطلوبة . ومن الأهمية أن نشير إلى أن الألوان فى التصوير الشعبى لا تتحدد وفق معيار موضوعى ، بل تنشأ نتيجة إنعكاس شعور لحظى . والفنان الشعبى فى ذلك يبتعد عن

عندما نتأمل ديناميات العمل الفنى وصوره المختلفة نجد أن أهم ما يخصصهما تعديهما حدود الواقع المحيط بهما ، لأن الفنان حرص على أن يبتعد عن هذا الواقع ويطوف بمخيلته فى لا واقع محدد . وهو بفنه هذا بمثابة الدعوة إلى الإنسان للانفصال عن الصور الواقعية التى تتعلق بحياته ومشاكله الخاصة ، ليتحد بخيالاته مع الأمانى الفضفاضة وأن ينظر بعيونه إلى تطلعات واسعة .

وكان الفنان فى وسعه أن يتجه نحو التجريدية ، لأنها كاتجاه يمكن أن تجرد القوة الدامغة ، وأن يقترب من تناول الغرائز والمشاعر مما يجعل النفس تتجرد من هذه القوة . أما عن الحاسة الجمالية — التى تسعى إليها الفنان ، وهذه هى القضية الفنية — لم تكتمل ولم يتضح تأثيرها إلا بالتعبير عنها بالاتجاه التجريدى . ومن ذلك تبين أن التجربة الجمالية التى أُنبعثت من التفاعل مع التجريدية ، لا يمكن فهم أبعادها من خلال الأشكال المشخصة والمرسمة فحسب ، وإنما يتم ذلك من خلال تأثيرها الوجدانى الذى تحقق من تجريد الأشكال حتى تعمق فى الصورة — التى هى أصلاً بنيت على فطرية وعفوية ليست مخططة ومحددة مسبقاً .

## فن التصوير الشعبى

### والتجربة الجمالية فيه:

لا شك فى أن كل فن من الفنون الجميلة له تجربة جمالية تعلن عن نفسها ، وتبرز له خصائصه الفنية . والجمال فى الفن كتجربة له خصوصية وشكل تعبيري ، يحققهما الفنان فى طبيعة أدائه الفنى . وفن التصوير الشعبى قد عبرت عن تجربته الجمالية كثير من الدراسات ، ومنها الدراسة التى سبق وأن قمت بها عن تحليل بعض الأعمال الفنية التى قمت بإقتنائها من مناطق مختلفة : ساحلية ، وزراعية ، وبدوية وذلك خلال سنوات البحث عن الأشكال الجمالية فى فن التصوير الشعبى فى عامى ٩١ / ٩٢ ، ٩٢ / ٩٣ ، استعداداً لمعرضي القادم

منظومة الالوان التى يتعارف عليها  
الفنانون الاكاديميون .

( د ) الفنان الشعبى فى فن التصوير كسر حاجز  
التعبير الزمنى بما طبقه من أسلوب شامل  
مثل فيه الحياة فى لحظتها ، ممثلة فى دورة  
الزمان كجسر ممتد بين التكال والتوكل ، وبين  
الطرافة والمبالغة .

نستنتج من هذا أن الفنان الشعبى أستخدم  
حديث الالوان مع حوار الخطوط ، ليعقد بينهما نوعاً  
من المصالحة الفنية مع الدوافع النفسية . وهو فى  
هذا يقصد أن يخلق ذاتية تواكفية عميقة تترك آثارها  
على المدى البعيد . وهو مجمل ما يسعى به الفنان  
الشعبى إلى تشكيل عمل نوقى له إنفعالات هادئة  
وقوية وبسيطة .

وبعد ، فإن خلاصة ذلك تؤدى إلى اعتبار فن  
التصوير فى شكله الشعبى ، هو بمثابة الفن الذى  
يدعو إلى التحرر من المشاكل ويبحث عن الرغبة  
الصامته على حساب الوظائف المعلنة للفن الشعبى  
بصفة خاصة . لذلك كان فن التصوير فى شعبيته فناً  
إبداعياً مجرداً ، وأن تجربته الجمالية هى أجراء  
مهمة يقوم بها فن من الفنون ، والفن الشعبى منه  
بصفة خاصة .

٥ — فن التصوير الشعبى عالمه الالوان المجردة  
الصريحة ، وهو الفن الزخرفى الذى يتفاعل  
مع التشخيصية وتتداخل معه عناصر  
شديدة التباعد كالتعويذة والتميمة ،  
وكالرسوم المشخصة والكتابات . وأحياناً  
يضم العمل الفنى الواحد أشكالاً مرسمة  
وأخرى مطبوعة ، كطباعة الكف الذى يمثل  
خمسة وخميسة ، أى أن الفنان الشعبى  
يدخل التشكيل مع المعتقد بلا وعى . ومع  
هذا فإن الفنان الشعبى يهدف فى النهاية  
لعرض نوقى شامل .

ويصد النقطة السابقة يجب أن نوضح أن الفنان  
الشعبى فى مسعاه إلى تحقيق هذا كله فإنه كان يلجأ  
إلى :

( أ ) استخدم الفنان الشعبى التجريدية بطريقة  
خاصة تتفق مع طبيعته الإنسانية . لذلك  
فهو لا يجرد الشكل الواقعى حياً فى  
تلخيصه ، وهو لا يجرد اللون لمجرد نزعة  
منه ، وإنما هو فن وجد فى مسعاه إلى ذلك فن  
التجريدية أسلوباً يحقق له حرية التعبير ،  
والامكانية السهلة للوصول إلى ما يريده من  
الفن وأيضاً إلى ما يستهدفه من تجريد خط  
الحياة ، إلى جانب تجريد خط الاحساس  
بها .

( ب ) والفنان الشعبى مع تجربته الجمالية يختلق  
أسلوباً لا نمطية فيه ولا شكلاً محدداً . ولذلك  
فإن تجربته تمثل تعبيراً عن الحياة والحس ،  
ومجالاً للتجريد المتوازى مع الواقع .

( جـ ) الفنان الشعبى مع تجربته فى التجريدية  
جعل العمل الفنى فى نوره النهائى يمثل  
عالمًا فانتازيا شديد الغرابة ، عميق  
الطرافة فى آن واحد . وإن شئنا أن نصفه  
فهو تجربة لها خصوصيتها التعبيرية  
وأسلوبها الجمالى .



اللوحه رقم (٤) : وهى من اللوحات التى تؤكد على سمو النوق الشعبى وحس  
الجمالى عند التشكيل الفنى . وهذه اللوحه بمفرداتها الشعبية تؤسس للأسلوب المطلوب  
للمحافظة على الموروث فى المعاصرة .



يفرض نوعاً من الحكاية تروى برسومه ومن أشكاله المرئية المختلفة ، وذلك بأشكال شفافة تؤثر ولا تشخص ، وبمقاييس لا حدود لها . ولا تبني أعماله على قاعدة يمكن لغيره من الفنانين ، حتى لو كان شعبياً ، أن يبنى عليها عمله الفني . ولذلك كان الفنان الشعبي تعبيرياً ، يحقق في عمله الفني إحساسه أولاً وأخيراً .

## التصوير الشعبي وتأثيره

### بذمرته الجمالية على حركة الفنون

#### الجميلة المعاصرة

عندما إتجه الفنانون الأكاديميون في أواخر القرن الـ ١٩ نحو مناهل الفن الشعبي ، لم يكن هذا أمراً مفاجئاً على الحركة الفنية وعالم الإبداع ؛ بل كان ضرورة فنية ، بالإضافة إلى كونها ضرورة اجتماعية وسياسية . إلى جانب هذا ، مثل هذا الإتجاه رغبة فنية من عدد كبير من الفنانين الأكاديميين .

وعند مواجهة هؤلاء الفنانين لعالم الفن الشعبي صادفهم عالم جديد من الإبداع الفني ، عالم ملء بالإجابات ، التي كانت غائبة آنذاك عن مخيلتهم ، والتي كانت تدور حول العديد من الأسئلة التي ظلت تراودهم طوال تاريخ حركة الفنون الجميلة ، ومن أهم تلك الأسئلة ما يلي :

( أ ) ماذا نريد بفن التصوير ؟

( ب ) ماذا نريد من الخط واللون ؟

( جـ ) ما معنى فن التصوير ؟

وكانت الاجابات عن هذه التساؤلات كلها تبدو ماثلة أمامهم في تجربة الفن الشعبي التجريدية والتعبيرية ، وإن دل هذا عن شيء ، فهو يدل على : —

١ — إن فن التصوير غاية ، وليس وسيلة في حد ذاته .

٢ — إن لفن التصوير دوره في التعبير عن المدلول الإنساني ، ومن خواصه المعنوية صدق التصور .

٣ — إن الفن بصفة عامة ، والتصوير منه بصفة

وإعتماداً على ما سبق شرحه فإن سعى الفنان الشعبي وراء تجربته الجمالية يعكس مع التجريدية رمزاً مركباً عن حركة الإنسان في الحياة واعتقاداته وميله إلى النكتة ، باعتبار أن الحياة بالنسبة للشعبيين وأولاد البلد هي النكتة الوحيدة الطريفة التي تعلن عن حقيقتها . بالإضافة إلى ذلك كان الفنان الشعبي وتجربته الجمالية يطوفان دائماً فوق السببية أو فوق الإشكالية ، ويتجهان نحو عالم التشكيل الفني ، وهو عالم ما فوق الحياة ، وما فوق الحقيقة ، وما فوق الواقع .

وبالتحديد يمكن القول ، ان الفنان وفن التصوير شعبيتهم لا يعبران عن موضوعات لذاتها ، ولا عن أشكال بعينها ، وإنما يسجلان ما يجول في خاطرها من عمق نفسى وإنساني .

## التصوير الشعبي والتعبيرية

### كاتجاة مكمل للتجريدية

من الواضح أن كلمة تعبيرية في الفن لها دلالة أكيدة على أن نوعية الأسلوب ، الذي حدد إطار العمل الفني ، يرتبط بشكل مباشر بشفافية معنوية تتوه فيها أحياناً الأشكال المرسمة ، لتبدو وكأنها أطياف تؤثر في الآخرين وتبعث أحاسيساً مختلفة ، لها درجات متفاوتة .

وعلينا أن نتساءل : إذا كان فن التصوير الشعبي يتجه نحو التجريدية ، فهل هو أيضاً فن تعبيرى ؟

والرد على هذا التساؤل ، يدفعنا إلى توضيح مهم قبل بداية المناقشة ، لأننا نجد أنه من الضرورة أن نعلن عن العلاقة بين التعبيرية والتجريدية في الفن ، حيث يتفاعلان بشكل صحيح في الفن الشعبي . وهذه حقيقة ، لأن التعبيرية كاتجاة في الفن تتحقق في التجريدية كأسلوب . إلى جانب هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين أداء الفنان الشعبي وأسلوبه الذي لا يخضع لما هو معروف عن أولويات ومبادئ فن التشخيص . لذلك كان على الفنان الشعبي أن

خاصة ، يعبر عن أشكاله بالبساطة والوضوح .

٤ — إن مفردات فن التصوير إن فقدت عفويتها عند تركيبها ، فإن الفنان يلجأ إلى المبالغة المفتعلة .. وعندها يفقد الفن أهم ما يميزه وهو التلاقى مع الآخرين .

٥ — إن فن التصوير يتطلب جمهوراً له . فالفن بدون جمهور هو فن مغترب مجهول .

٦ — إن فن التصوير يلجأ إلى التجريدية كضرورة لتجريد الواقع ، لأن بالتجريدية ينطوى الفن على الدلالة الحسية ، ويكمن في صميمه الرمز .

٧ — التجريدية في فن التصوير ليست مطلقة ، والرمز فيه لا يعبر عن مكنونه بشدة الغموض .

٨ — العمل الفني لابد وأن يشمل أجناساً مختلفة ، ولذلك كان الفن الجميل يتطلب أكثر من جنس لبناء التشكيل الفني ، وتتحقق منه المتعة والتشويق . مع ملاحظة أن جنس الأصل يظل مصدر إشعاع للعمل الفني .

٩ — اللون يظل هو اللون ، وهو مادة جذب ومتعة . وفي هذا أشار المصور ليوناردو دافنشى إلى اللون وطبيعته في العمل الفني بقوله : « إن هناك من بين الألوان التى تتساوى في الكمال لوناً يميز كل الألوان بشرط أن ينظر إليه في درجة اللون الذى يناقضه تمام التناقض . فاللون البارد مع اللون الساخن ، واللون الأسود مع اللون الأحمر ، بالرغم من أنه لا هذا ولا ذاك يعتبر لوناً مستقلاً .

إن هذه الإشارة إلى اللون وطبيعته في فن التصوير ، حقق الفنان الشعبى مضمونها في أعماله الفنية ، بأن جعل الألوان الصريحة تتباين وتتجاوز مع بعضها في تناقض وفي توحيد أحياناً . وأكد هذا الفنان أيضاً على أن ما يحكم على طبيعة اللون وما

يناسبه من لون آخر يجاوزه هو الاحساس بهما معاً .

وبعد .. فإن الحديث عن نتائج التأثير بالفن الشعبى تثير حقيقة هامة هى أن الواقعية الباريسية ، التى كانت سائدة في النصف الأخير من القرن الـ ١٩ ، كان لها حضورها على الساحة الفنية بعد أن نادى كل من الشاعر بودلير ، والموسيقيار فاجنر ، والمصور جوستاف كورييه ، بضرورة نبذ القوالب الصماء في العملية الإبداعية ، مع ضرورة الإهتمام بالناس والاقترب أكثر من حياتهم والتعرف الصائق على أمانهم ومشاكلهم ومعايشة حكاياتهم وفنونهم الأصلية ، والتعبير عن هذا كله بالفن الجميل وبأسلوب يحقق للجميع متعة .

وكان من الضروري نتيجة لذلك أن يعمل الفنان على إنكسار المثل في الفن ، والابتعاد عن التعبير المادى بشكل مبالغ فيه ، وذلك عند استخدام الفن . وقد واجهت هذه النزعة الجديدة في الفنون الجميلة موجات شرسة من المحافظين في الفن ومن الثائرين عليهم أيضاً أمثال مورييس فلنك ( ١٨٧٦ / ١٩٥٨ ) ، .. واندرية دايرين ( ١٨٨٠ / ١٩٥٤ ) ، وفرانك كويكا ( ١٨٧١ / ١٩٥٧ ) . وهم الذين استغلوا اندماجهم مع الدعوة الجديدة نحو الاتجاه الواقعى وتأييدهم لها ، وعبروا بأعمالهم عن هذا الاتجاه بشكل فيه مبالغة صارخة وصراحة فجّة ، حتى تحول الفن الجميل إلى فن قبيح يشبه إلى حد كبير الرسوم الدعائية المخططة .

ومع دعوة وتجربة الفنان [ جوجان ، بول ] ، الذى أكد بأعماله على أهمية الاقترب من الشعبين والتعرف على ممارستهم الفنية وخبرتهم الجمالية ، أثرت اتجاهات تؤيد هذه الدعوة وتدفع بمسيرة الفنون الجميلة نحو الاستفادة من الفنون الشعبية .

وقد حقق جوجان ( ١٨٤٨ / ١٩٠٣ ) مجموعة من الاعمال عندما عاش معظم حياته ، وخصوصاً الفترة الأخيرة منها ، في جزيرة تاهيتى

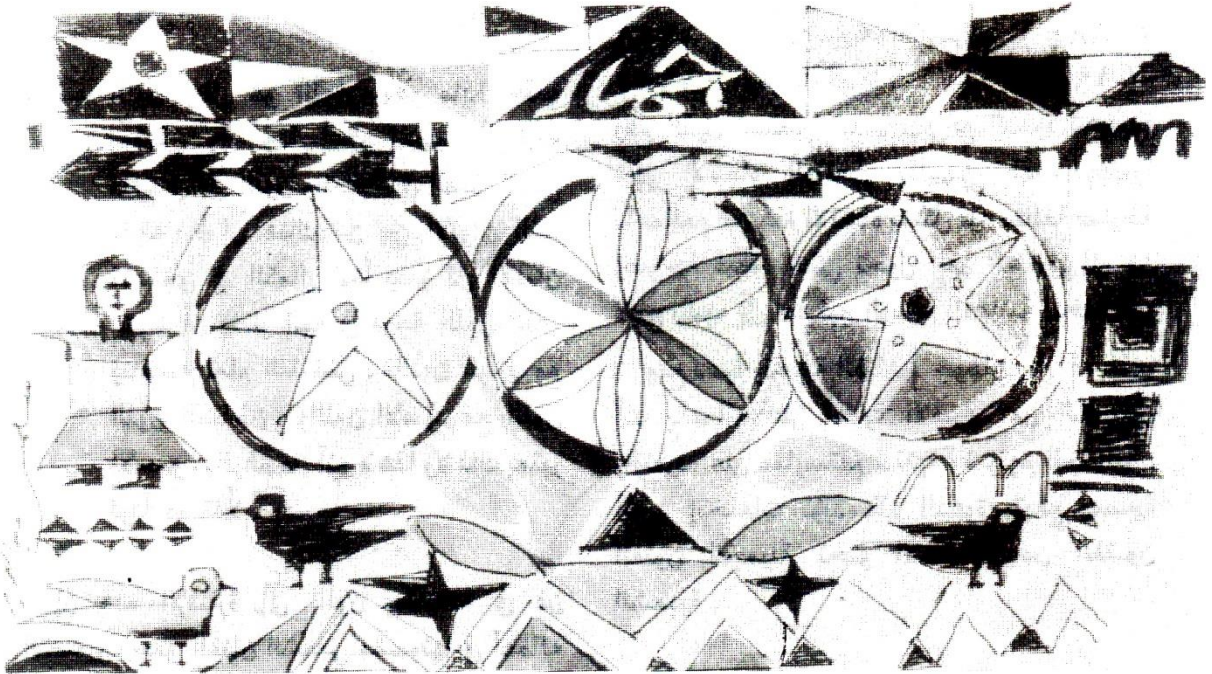


استلهم فاجنر الكثير من سيمفونياته التي امتلأت  
بانعكاسات لحنية شعبية . بالإضافة إلى أن المناظر  
المسرحية التي عبرت عن هذه السيمفونيات  
ومضامينها كانت أيضاً أنعكاساً شعبياً .

ومن الواضح أن المجال هنا لا يتسع للدخول في  
تفصيلات ، تخص حركة الفنون الجميلة وتتابعها  
منذ أواخر القرن الـ ١٩ ميلادياً حتى الربع الأول  
للقرن العشرين ، لكي نتعرف على بداية تأثير الفن  
الشعبي على المحدثين من الفنانين الشبان  
الأكاديميين . وإنما حسبنا أن نقول أن هذه الحركة  
الفنية المعاصرة تقوم على روائع الفن الجميل لفنانين  
كبار لهم مكانتهم في هذه الحركة من التجديد . وكان  
من هؤلاء الفنانين سيزان — بول ( ١٨٣٩ /  
١٩٠٦ ) الذي سبق وأن مهد بدوره الطريق أمام  
هذا التأثير الوافد لياخذ مساره بعد ذلك نحو رسوخ  
مبادئ الفن المعاصر .

بالبحار الجنوبية ، معبراً في هذه الأعمال عن حياة  
وبيئة أهل الجزيرة وأساطيرهم وحكاياتهم الدارجة ،  
وجاءت الأعمال متأثرة بما شاهده من أعمال  
الفنانين الفطريين بالجزيرة . وكان لصدافته أثرها  
على تمرده الدائم على الأشكال القديمة ؛ حتى أنه  
تمرد على الانطباعية التي شارك في تأسيسها ،  
وإتجه تماماً بفنه وفكره نحو الفن الطبيعي  
الصانع .

ومن ناحية أخرى فإن الموسيقىار ريتشارد فاجنر  
قد استفاد أيضاً بتمرده وبثورته — متأثراً بالموسيقار  
باخ ، رغم أنه كان بعيداً عنه مذهبياً وأسلوبياً — في  
اكتشاف الموسيقى الحية المتأثرة بالشعبية  
وخصوصاً فيما يتعلق بالتعبير عن العقائد الدينية  
عند الفنانين الفطريين . ويجدر هنا أن نشير إلى أن  
فاجنر قد استفاد بما جمعه إخوان آل — جريم من  
عامة الناس في ألمانيا من أساطير وحكايات تمثل في  
مادتها تاريخ أفكار هؤلاء العامة . ومنها بعد ذلك





كان للفنان سيزان الفضل كل الفضل في هذا التغير الفني الجذري في مسار الفنون الجميلة ، وذلك بما أثاره من أفكار موضوعية عن الأعمال الفنية ، ومن آراء نظرية ونقدية ، عن فن التصوير خاصة ، كانت لها أكبر الأثر في أن يعود الفنانون إلى البحث عن جذور الإبداع في الحياة الشعبية ، وعند عامة الفلاحين ، إلى جانب الاستفادة بالصور التي تحققت من تجربتهم الجمالية .

ومن هنا تكون رأى عام فنى ، وتشكل معه إتجاه جمالى ، تعقبه مجموعة من الفنانين تؤيد بعث النزعة الفطرية في الفن وتأكيد مصداقية التعبير الفني . وعلى ذلك تقدمت أعمال كثيرة تنير الطريق لغيرها من الأعمال ، تمثلت في أعمال كل من الفنانين ميلييه — سيزان — ووه — جوجان ، ثم الفنان الذى أكد زعامته لهذه المدرسة وهو الفنان ماتيس .

وإذا كان الفنان سيزان قد مهد بمعالجته الفنية للفن الحديث ، فإن الفنان ماتيس بأعماله أيضاً أكد بدوره على بداية الفن المعاصر ، وذلك بخطوات واثقة ساعية نحو التغيير ونحو تأسيس مدارس فنية جديدة ، تدعم حركة الفنون الجميلة المستقبلية بعد ذلك .

ويمكننا ، من زاوية أخرى ، أن نعتبر تلك الاتجاهات الجديدة قرينة مكملية لمشوار الفن كله . وأن نعتبرها أيضاً قد أثرت بشكل مباشر على الفن الشعبى بدوره . لانه بينما يمكن الاكتفاء في دراسة كافة الفنون الشعبية بملاحظة خصائصها التى تعلن عن نفسها ، فإنه يمكن في دراسة الفنون الجميلة ، وخاصة المعاصرة منها ، أن نعننى بالتركيز على الأساليب الفنية فيها والأشكال الإبداعية لمبدعيها ، في كل إتجاه من إتجاهاتها ، لا على الخصائص المعروفة عن الفن بشكل محدد . لأن كل إتجاه في الفنون الجميلة الأكاديمية له رواده وله مدرسته التى أصبحت بعد ذلك نزعة فنية لها اهتماماتها المميزة .

والعلاقة بين الفن الشعبى والفن الأكاديمى ، من حيث تأثير الفن الأخير على الأول ، تتضح فيما

أعطته الفنون الجميلة المعاصرة للفن الشعبى من مكانة وحضور على الساحة الفنية كلها . بعد أن كانت الفنون الشعبية تعامل من قبل الأكاديميين على أنها حرف لها طابعها الأدنى والوظيفة النفعية فقط . وبعد أن قام الأكاديميون بإعلاء شأن الفنون الشعبية ، أصبح هذا الحضور يعنى أن هناك في الفن إبداعاً له طابعه الأكاديمى ، وفي الوقت ذاته هناك إبداع له نزعته الفطرية البحتة . ومع الوقت أعتبر الفن الثانى ، وهو الفن الشعبى ، بمثابة المنهل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وحسبنا هنا ، لكى ندرك المكانة التى حققها الفنان ماتيس في هذا الشأن مع بدايات القرن العشرين ، أن نطل على بعض الأعمال التى رسمها هذا الفنان القدير ، والتى جاءت متأثرة بالخواص التى أكدتها الخبرة الجمالية في الفن الشعبى . وكان ماتيس — هنرى ( ١٨٦٩ ، ١٩٥٤ ) حريصاً في فنه على ألا تضيق منه أكاديميته وموضوعيته ، فيأتى هذا بطريقة عكسية تؤثر على البناء الفنى لأعماله . ولذلك حرص ماتيس على أن يجعل من فنه تحاوراً واضحاً بين الأفكار والخطوط والألوان ، بينما حرص أيضاً على إسقاط العمق المنظور من حساباته . ولم يكتف بهذا ، بل عمل على استخراج الأحاسيس الفنية لحظة شعوره بها في صفاء وتناغم واضحين ، وبصراحة تعلو أحياناً على صراحة الشكل ، بل وأحياناً أخرى تلغيه تماماً . بهذا التصرف من جانب ماتيس أكد على التوازن بين رؤيته الأكاديمية والرؤية الشعبية .

ومن المعروف أن هذا التجاوب مع الفن الشعبى قد تحقق نتيجة ما شاهده ماتيس من الفنون البربرية والبدوية والإسلامية في المغرب وشمال أفريقيا ، ووضح هذا التأثير على أعماله في الاهتمام بالسطح المسطح واللون الصريح والخط المعبر . أليست هذه الثلاثية الجمالية هى من أخص خصائص جماليات فن التصوير الشعبى ؟

وخلاصة ذلك أن الفنان ( ماتيس — هنرى ) أكد على أن فن التصوير يجب أن تتجرد لوحاته من



الشكل المألوف ، وأن تتجه نحو التعبير بالبساطة والتلقائية . وكانت هذه التجربة التى حققها ماتيس هو الايقاع الاساسى للفن المعاصر .

« إن الانسان يتكلم لأن الرمز قد خلق منه إنسانا » . هذا ما أشار إليه چاك لاكان عندما أكد على علاقة الإنسان بالرمز وعلاقة الكلام بالرمز أيضاً . ونحن بدورنا نستشعر أن وراء ذلك معنى يرتبط بالمعتقد الشعبى .

إن أهمية الرمز فى التصوير الشعبى تعود إلى أنه يحل محل للكلمات والأسماء ، وإن الرمز المرسوم يقوم مقام ما لا يمكن الإفصاح عنه لا بالكلمات ولا بالأسماء ، سواء كان ذلك نتيجة خوف أو حرص على التقاليد . فكان على المرء أن يبحث مع الفنان الشعبى عن أشكال مرسمة تعبر عن ما يتخيله المرء فى وجدانه .

ومن هنا ظلت الصور المرسمة الشعبية الاقرب إلى النفس وإلى الشعور الإنسانى ، وظلت الرموز تتعايش داخل التجريدية فى تفاعل مع التعبيرية ، حتى أصبحت بمثابة نوع من « الحزر » فى الفكر الشعبى . وبهذا المعنى حفل فن المرسومات بخصوصية ثقافية أخرى ساعدت المرء على أن يتسامى فوق واقعه بخياله .

ونستطيع أن ننطلق من المعنى الذى طرحناه سابقاً — لأنه أثر بدوره على مدرسة من أهم المدارس الفنية المعاصرة ، وهى التى تأسست بدورها بعد مأسى الحرب العالمية الاولى — إلى أن الفنان وجد نفسه ساعياً نحو الانتماء الإنسانى العالمى ، ناشداً التغيير والانطلاق بالفن إلى آفاق أبعد . وهذه المدرسة التى نعنينا نهجت فى منهاجها الفنى الإتجاه نحو التسامى فوق الواقع ، واستهدفته وجعلته شعاراً للفن .

فى هذه المدرسة يظل التصور الفنى فى حالة من التفاعل والدينامية طالما ظلت المواقف التى يعايشها الفنان فى حالة من التفاعل والتداخل ، حتى تستقر . ويبدو واضحاً أمام الفنان الشكل الذى يعبر عن الحالتين ، ولذلك يمكن الإشارة

بالتحديد إلى أن هذه المدرسة فى الفن المعاصر واجهت الطبيعة والأخلاق والمثل ، وواجهت أيضاً السياسة والقانون والحرب ، ولكنها ظلت ملتصقة بالمجتمع ، والرؤية فيها تعود إلى الفنانين وحدهم . ولذلك جاء العمل الفنى فى هذه المدرسة مصحوباً بالتعبير القوى اللا واعى الذى يخضع دائماً للتصور القوى الواعى فى السلوك الإنسانى .

ومضمون هذه المدرسة يعتبر بمثابة التنقيب فى الأحلام والخيالات والأساطير ، وفى التاريخ والجغرافيا والطبيعة . وهى بمثابة التحليل الواعى للتاريخ والواقع والاضطهاد ( الفنان شاجال ) ، وهى بمثابة أداة غوص فى النفس البشرية ( الفنان دى جريكو ) ، وهى بمثابة بحث فى الطبيعة ( الفنان سلفادور دالى ) ، كما أنها تمثل معيشة الإنسان وتصور الفنان عن ذلك الإنسان ( الفنان مالكس أرنست ) . إن التعريف الشامل لهذه المدرسة بعد أن تأثرت بطبيعة الفن الشعبى هى المدرسة التى يندمج فيها الواقع بالواقع ، والحقيقى باللاحقيقى . وإن الغاية فيها هى السعى نحو تحطيم السدود الفيزيائية ، والإقتراب من الحدود السيكلوجية . والمعنى من الخلق الفنى فى هذه المدرسة تطبيع الوهم بالإيهام ، ومواجهة مظاهر الطبيعة والتقاليد معاً .

ومن الأشكال التعبيرية التى تحقق فيها الغاية من هذه المدرسة هى أعمال الفنان هونوريه — دوميه ( ١٨٠٨ / ١٨٧٩ ) . وهذا الفنان سبق الآخرين فيما وظفه من عناصر تشكيلية فى لوحته « البغل النافق » عام ( ١٨٦٨ ) . عندما جعل البطل الخيالى دون كيشوت بصورته الكاريكاتيرية يعيش فى اغتراب العمل الفنى ، ليشعر بالتلاشى داخل عالم كونى ملء بالرموز .

وعلى أية حال ففى فن التصوير الشعبى فرضية جمالية أخلاقية إلزامية أثرت على الفن المعاصر كله ، وأطلقت فى إتجاهه الصحيح . وجعلت الفنانين يضعون فى المقام الاول رؤيتهم الذاتية المسؤلة حول ما يشكلونه عن المجتمع والواقع ، وأيضاً يلجأون إلى البحث عن الخلفية النفسية كسببية لتصوير هذا

الواقع والبعد الإجتماعى بالصورة التى تحقق للفنان نوعاً من الأمن والمتعة فى آن واحد . إن هذه النوعية من التعبير الفنى جعلت الفن المعاصر كله يدور حول التناسق بين الفكرة وبين المعتقد عنها . إلى جانب ذلك ، فإن حرية الفنان نفسه جعلته يبحث عن أبنية تشكيلية جديدة ، والبعد عن الأشكال الفنية السابقة . والقصد من هذا ، أن تكون التجربة الفنية مبنية على عالم يوظف الشعور فى اللا شعور وهو إنعكاس أيضاً لعالم العلم .

وتطبيقاً على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة ، فإن الباحثة تدعم هذا الجزء النظرى ، بعدد من الأعمال الفنية الشعبية ، التى ترى ، كفنانية أكاديمية ، من خلال منظورها التحليلى عنها إنها تحقق إتجاه الدراسة وتخصصها وتوضحها أيضاً . وهى أعمال عبرت عن النزعة التجريدية الفنية للفنانين الشعبيين تم تحقيقها بوسائط متنوعة ، منها طريقة النقش البارز والغائر ، ثم أعيد تلوين وحداتها بعد ذلك بالألوان التى تؤكد على حقيقة أخرى من حقائق طبيعة الفن الشعبى . ومما يلفت النظر أن ذلك الاستخدام الفنى الذى أتبعه الفنان الشعبى ، سبق وأن اتبعه أيضاً الفنان المصرى القديم عند تجميل المعابد والمقابر الفرعونية ، وأيضاً عند تجميل واجهات البيوت والأشغال التى تعتمد على النقوش الزخرفية الأخرى .

هذه التفصيلية ( شكل ١ ) جزء من شكل فنى كامل قام الفنان بنقشه لتجميل عربات الكارو فى مدينة رشيد ، وخصوصاً فى الجزء الأمامى ، والمعروف فيها بإسم « المראה » ، والجزء الخلفى من العربة أيضاً . وهذا الشكل المختار هنا من الفنان للتعبير عنه ، هو المحور الرئيسى للعمل الفنى . وهو يمثل فى الحقيقة شكلاً ينعكس عن شكل الطائر حورس الفرعونى فى صورة امرأة . وإن كان الفنان الفرعونى قد وظفه سابقاً كوحدة تعبيرية عن معنى لغوى ، فإن فناننا الشعبى استخدمه كدعوة إلى صد السحر والتقاؤل به أيضاً . وفى هذا المعنى ما يقودنا إلى أن ننظر إلى المرأة فى المعتقد الشعبى ودورها الكبير فى تنوع الأشكال التعبيرية عنها ، فهى تتجسد

أحياناً على شكل طير ، أو على شكل امرأة محارية أو امرأة عاشقة .. إلخ .

إن الفنان الشعبى فى هذا العمل قد غلف الطائر بملاية لف ، وكأنها عباءة تمتد من الرأس لتحيط بالجسد كله ، ونراه يضع على الرأس مباشرة وتحت الملاية مباشرة منديل ( بأوية ) ، ثم يؤكد على العين بتلوينها بلون غامق . والحقيقة أن هذه الوحدة فى مجملها تؤكد على النزعة التجريدية فى التصوير الشعبى ، والتى تختص بتجريد الوحدات . وعليه فنحن نتلمس حركة الخط الذى يشكل الوحدة كلها ؛ إذ يبدأ من تقاسيم الوجه ، ثم يتحرك ليشكل العنصر التشكيلى كله ليحيط بالمساحة المشكلة للطائر ، ثم يبدأ بعد ذلك بعملية التهشير ليوضح حركة اليد ، ثم يفسر الظهر وكأنه جناح .

واستكمالاً لعناصر بناء العمل نرى الفنان يضع أمام هذا الجسم باقة من الزهور تتجمع كلها فى دائرة حمراء ، وكأنه يهدى فتاته وردة واحدة تعلو مجموعة من الأوراق الياضعة الخضراء فى توازن عددى ( لرقم ثلاثة ) . ثم يحيط هذا الشكل كله بإطار مزخرف ، وكأنه غصن ممتد يحيط بالأشكال كلها . وإضافة إلى ذلك ، فإن الفنان الشعبى فى هذا العمل يرسخ معتقداته عن الحسد . فنلاحظ أن هناك بروزين لعدد ( ٢ كاوila ) ، لزوم صناعة العربة ، أحدهما فوق الوحدة وأمام رأس الطائر ، والآخر تحتها أمام قاعدة الجسم . وفيها نجد أن الفنان قد أحاطهما بمساحة لونية تميل إلى اللون السماوى الفارونى ، ثم أكد باللون الأبيض على رأس كل من الكاويلتين ، ليشكل عينين يضيفهما إلى التعبير عن معتقده عن الحسد .

نستخلص من ذلك أن الفنان إستخدم مجموعة ألوان محددة فى عفوية تبرز طبيعة الفن الشعبى . مرة أخرى نجد مجرد وصف دينى قد أسقطه الفنان الشعبى على عمله الفنى ، ولكننا نرى أن هذا الإسقاط عديم الشكل ، فقد إنهارت بسببه البنية التشكيلية ، وإنهار معها نسق التعبير التقليدى أى الحكبة . فنجد أن التعبير فى اللوحة ( شكل ٢ ) حر





من الداخل إلى الخارج بواسطة المعتقد حولها ، أى  
تبنى المنظور العقائدى من نفسها من حركة فاعلية  
للتصورات ، كرد للفعل المحدد لها . وفى اللوحة رقم  
( ٤ ) نجد أن الفنان استخدم مجموعة من الخامات  
المختلفة منها الخشب ، والحديد ، الممثل فى حدوة  
الحصان ، ثم إحدى أوراق الاعلانات ، والتي تبرز  
وظيفة ( الكشك ) الذى يبيع الشاي والمشروبات  
والسجائر . يهمنى هنا أن نتبين أهمية تشكيل حدوة  
الحصان وموضعها من العمل الفنى ، حيث اختار  
لها الفنان أعلى الجانب الأيسر من اللوحة ، ثم  
أحاطها بأرضية حمراء ، ووضع لوناً مضيئاً من  
الاصفر الليمونى فى وسطها ، ثم دهن إطار الحدوة  
باللون ( التيركواز ) أو الفاروزى ، ليمثل الحدوة  
وكانها هلال يحيط بهالة مضيئة ، وبعدها كرر هذا  
اللون أسفل اللوحة وفى جانبها الأيمن . إن هذه  
الوحدة التشكيلية فى نهاية عملها تبعث على إيقاع  
يمثل الحركة التى تعبر عن كثير من المشاكل  
الجمالية ، التى تؤكد على ضرورة التأكيد والحفاظ  
على الموروثات والتقليد . إن هذه اللوحة بمجرد أن  
إحتوت على المعتقد حتى تحولت تماماً فكرة الخلق  
الفنى من أجل وظيفة العمل ( كشك سجائر ) إلى  
شكل جمالى له بناؤه الجمالى الفنى الخاص ، لأن  
الإنطلاق أمر مميز جداً بالنسبة للوروث الثقافى فى  
المنظور الشعبى المعاصر .

ومرتجل ، لأن الإيمان والوصف تداخلا معاً ليشكلا  
نوعاً من الوعظ والحكمة . والفنان قصد بهذا كله ،  
أن تتمثل الفكرة فى « لا شكل » ، ولكن فى إيقاع ، بل  
أنه فن « مجاز » ، لأن البنية الفنية تحتل فى المقام  
الأول مبدأ روحياً فى شكل فكرة تخلع نمطية  
الصورة . هذه اللوحة تمثل فى فطريتها نموذجاً  
لتداخل اللون والخط وتباين الفامق مع الفاتح .  
ونلمس فيها أيضاً الجانب التجريدى للفكرة .

وفى هذا الاتجاه — استعراض أهمية الجوانب  
الروحية وأثرها على فن التصوير الشعبى — نجد فى  
اللوحة رقم ( ٣ ) نموذجاً لهذا التأثير . فقد استخدم  
الفنان طريقة الطبع ، والمتمثلة فى بق الكف الأيمن  
على جزء من باب ورشة نجارة . ومنها نتبين العلاقة  
اللونية بين الخلفية والوحدة الرئيسية ، التى تبرز  
بشكل يجذب العين مباشرة إليها ، لتتنصرف معها  
النظرة الأولى الحاسدة وتذوب داخلها . ثم نجد أن  
هناك نوعاً من العفوية فى اللمسات اللونية التى  
أضافها الفنان الشعبى على العمل .

تكمُن النزعة الإنسانية فى كون أن الوحدة  
الرئيسية تمتص الفعل الناشئ عن الحسد ، أى  
أنها أداة جذب قبل أن تكون وحدة جمالية ظاهرية  
فقط ، بل أنها تمثل بؤرة إمتصاصية تبعث دلالتها

# الحكايات الشعبية الإفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية

## عبد التواب يوسف

نردد بغبائيا أننا أفريقيون.. غير أننا لا ندفع أطفالنا لحب أفريقيا ، لكى تكون فى المستقبل مجالا حيويا لهم ، والذين استغلوها ، ومازالوا ، وسوف يستغلونها يقدمونها فى ثوب قشيب من خلال أدبها الشعبى .. وقد حان الوقت لكى نعرف أفريقيا أكثر ، ونقترب منها أكثر . ونتعاون معها أكثر ، ونتعامل .. وأبنائنا قد يجدون فيها البديل الأفضل من الهجرة المتعثرة لأوربا وأمريكا ، باحثين عن « عمل » انتاجى حقيقى ، لا عن وظيفة . ساعتها سيحققون النجاح .. لأنفسهم ولها ، ولنا .. ومن الممكن أن نصل إلى هذا من خلال الأدب الأفريقى ، والفن . كماتستطيع المدرسة أن تلعب دورها بالتعريف بالقارة التى ما زالت مجهولة لأبنائنا ، وفى مقدور أجهزة الإعلام أن تؤدى رسالتها فى هذا السبيل .. وهذه الورقة مع زميلات لها ، نرجو أن تكون ذات أثر فعال فى منهج للتعامل مع أفريقيا ومع أدبها الشعبى .

### الفلكلور والعمل

#### فى التراث الأفريقى :

للكاتب تينسون ماكيوين - من جنوب أفريقيا- قصة قصيرة عن رئيس للعمال ، أبيض ، أنتفض غضبا ذات يوم على عماله ، وأمرهم أن يعكفوا على الانتاج ، ويكفوا عن الغناء خلال العمل ، وقد استدعاه المدير فى نهاية الأسبوع ليعنفه على الانخفاض الحاد الذى حدث فى الانتاج ، ويتساءل عن السرفيه .

ويواصل الكاتب قصته .. جاء جماعة من العمال البيض يحاولون أن يحركوا ثقلا ضخما من على الأرض ، فلم يفلحوا .. وجاء أفارقة فى نصف عددهم ، وبدءوا الغناء ، وأمتدت أيديهم إلى الثقل ، ليرفعوه فى بساطة ، ولينجحوا ..



هذا هو فن أفريقيا ، أدبا ، وموسيقى ، ورقصا ، كالعبادة ..  
وقد قالتها لنا فتاة قادمة من ريف مصر - توا - لتساعدنا على أعمال المنزل حين سألناها  
أن تعمل في صمت .. قالت : -  
- عندنا في البلد بنغنى .. واحنا بنلم دودة القطن .. واحنا بنجمعه .. وفي موسم حصاد  
القمح .. احنا ما نعرفش نشتغل الا واحنا بنغنى ..  
ألسنا أفارقة ؟ ! .. أليست الفطرة ؟ ..

أننا ورثة « هيله هوب هيله » منذ عهد الفراعنة والأهرامات .. وصولا إلى بناء السد ،  
وأصداء أغنيات سيد درويش عن العمل والعمال تتردد في آذاننا .

### قصة الحكاية الأفريقية الشعبية (٢) .

هذه الحكايات من أفريقية - القارة العذراء السمراء ، لها حكاية .. يلوذ الصغير بأمه إلى أن  
يعود الأب من الصيد ، أو الرعى ، أو العمل في الحقل ، وتريد الأم أن تسلى أبنها ، فتروح تروي  
له حكاية من تأليفها ، وتتناقل الأمهات هذه الحكايات ، وتضيف كل منهن إليها جديداً ، حتى  
تتخذ الحكاية شكلاً مكتملاً ، يرثه الأبناء عن الآباء ، جيلاً بعد جيل ، إلى أن يأتى واحد ممن  
يعرفون القراءة والكتابة ، ليسجل هذه الحكاية الشعبية على الورق . ونطلق عليها صفة  
« شعبية » لأن الشعب كله يشترك في تأليفها ووضعها ، وليس لها مؤلف بذاته ، ولا يمكننا  
أبداً أن نستدل عليه .

ويتعامل الإنسان الأفريقى مع الطبيعة والبيئة تعاملًا مباشراً ، لا شيء يفصله عن  
الغابات والأشجار ، ولا حاجز بينه وبين الحيوانات : مستأنسة أو مفترسة ، لذلك تمتلئ  
الحكايات الشعبية الأفريقية بالحيوانات والغابات .

وهو حين يحكى هذه القصص لأبنائه يحذرهم مما هو « متوحش » و « شر » ، ويود أن  
يجعلهم أصدقاء لكل ما هو « خير » و « مستأنس » . وهو خلال ذلك يلجأ إلى الحيلة لأن  
القوة وحدها لا تنصرف على هذه المخلوقات التى يعاشرها ، والتى هى أقوى منه جسماً ،  
فليس أمامه الا أن يتفوق عليها بذكائه وخبراته .

وقد كانت أفريقية مجالاً للمستعمرين الأوروبيين الذين نهبوا كل ثرواتها : الذهب الأصفر  
والأسود والأبيض ، والمعادن ، والمحاصيل الزراعية ، بل استعبدوا أهلها وتاجروا فيهم . وكانت  
الحكايات الشعبية الأفريقية من بين الأشياء الغالية والثرينة التى نهبها وسرقوها ، حتى أن  
واحداً من المستشرقين المهتمين بهذا الأدب - واسمه بيرتون - قال : ان الاستعمار الأوروبى  
سرق من القارة الأفريقية ما يزيد على ربع مليون حكاية شعبية ، ولكم أن تتصوروا فداحة  
الاستيلاء على مئتين وخمسين ألف قصة من التراث الأفريقى ، وهى ثمرة لتفكير أجيال من  
الرجال والنساء على مدى التاريخ كله ، نقلتها أوروبا بدون ثمن ، ولا مقابل ، واستمتع بها  
أطفالهم ورجالهم ونسائهم بكل اللغات الأوروبية ، ومنها الإنجليزية والفرنسية والألمانية  
والاسبانية والإيطالية ... الخ ، فى حين لم يتعرف الأفريقيون على هذه الحكايات : فأهل النيجر  
لا يعرفون حكايات أهل نيجيريا .. وحكايات غانا لم تسمعها غينيا ، إذ أن أغلب هذه  
الحكايات لم تدون ولم تكتب بواسطة أهل هذه البلاد ، بسبب الأمية ، ولأنهم لم يدركوا أهمية  
هذه القصص وروعيتها .

ونحن العرب الذين نعيش في الساحل الشمالى لأفريقية ، وتمتد بعض دولنا إلى قلب القارة ، لم نعرف هذه الحكايات عن الأفارقة . تصوروا أننا أضطررنا إلى أن نترجمها ونقلها عن اللغات الأوروبية ، من أجل أن نتعرف عليها ، وعلى عادات الأفارقة وتقاليدهم ، لأن هذه القصص صورة للحياة عندهم بلا تنميق ولا تزويق ، ودون تجميل أو افتعال .. أن هي الا نماذج ، والرقم الذى ذكرناه يدل دلالة قاطعة على أن الحكايات الشعبية الأفريقية بالآلاف ، بل بعشرات الآلاف ، ومئاتها . ونحن نريد لأطفالنا أن يتذوقوا جمالها ، وحلاوتها وإنسانيتها ، وعمقها ، وتعبيرها الصادق عن وقع الحياة على وجدان الإنسان الأفريقى المبدع لهذه الحكايات ، الخلاق لهذه الأقاصيص التى لم تترجم من قبل إلى اللغة العربية ، وذلك لكى تكون اضافة ورصيда لما سبق أن قدمته أقلام كتابنا الذين أعطوا الادب الشعبى الأفريقى اهتمامهم ، ونقلوا الينا منه الكثير من قبل . وربما فتحت هذه المجموعة شهيتهم إلى مجموعات أخرى ، وربما جعلتهم يشتاقون إلى الكثير من هذا اللون من الحكايات .

### حكاية كيف نزلت الحكايات من السماء (٣)

قال الراوى ..

فى الماضى البعيد ، لم تكن هناك حكايات على هذه الأرض ، ولا حكاية واحدة يمكن أن نسمعا . كانت كل الحكايات فى حوزة نايام الذى يعيش فى كوكب آخر ، بعيد - هناك - فى السماء ، ويحتفظ بها فى صندوق ذهبى ، بجوار عرشه الملكى .

أراد أنانسى - الرجل العنكبوت - أن يشتري القصص من نايام . لذلك ، فقد نسج سلما من خيوطه الرقيقة القوية يمتد إلى السماء ، من أجل أن يصعد إلى نايام فى كوكبه . وعندما سمع نايام ما يريده أنانسى ، ضحك ، وقال : « ان ثمن هذه الحكايات غال ، إذ عليك أن تأتبنى بثلاثة أشياء : الفهد أزييو ذو الأسنان الرهيبة ، ونحلات ممبرو ذات اللسعة النارية ، والجنية ممواتيا التى لم يرها انسان » .

انحنى أنانسى ، وقال : سوف أدفع الثمن بكل سرور . فسأله نايام فى دهشة : « كيف يمكن لرجل ضعيف كبير السن ، صغير الحجم وضئيل مثلك أن يدفع هذا الثمن ؟ » لكن أنانسى غادر المكان ، وهبط إلى الأرض ليجت من هذه الأشياء التى طلبت منه ثمناً للحكايات .

جرى أنانسى على طول ممر الغابة حتى لقي الفهد أزييو ذا الأسنان الرهيبة . قال له الفهد : « أهلا أنانسى ، لقد جئت فى الوقت المناسب ، لتكون طعاما لغذائى » . رد أنانسى : « اذا كان الأمر كذلك ، فليحدث ما يحدث ولكن ، فلنلعب أولا لعبة القيود » . قال الفهد الذى كان شغوفا باللعب : « كيف نلعبها ؟ » . أجابه أنانسى : « سأربط أقدامك الى بعضها بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم أطلق سراحك لتربطنى بدورك » . قال الفهد : « حسنا ! » . وكان يحدث نفسه بأن يأكل أنانسى ، عندما يحين دوره .

قام أنانسى بربط الفهد من قدميه بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم قال : « الآن يا أزييو أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » ، ثم علقه فى احدى أشجار الغابة .

بعد ذلك ، قام أنانسى بقطع عرجون من شجرة الموز ، وملأ قدرا بالمياه ، وتسلسل خلال الحشائش الطويلة خطوة خطوة ، حتى وصل بيت ممبرو ذات اللسعة النارية . حمل أنانسى ورقة شجرة الموز على رأسه كمظلة ، وسكب على رأسه بعضا من المياه التى كان قد وضعها فى



القدر . أما باقى المياه ، فقد أفرغه على بيت النحل ممبورو ، وأخذ يصيح : « انها تمطر ، تمطر ، تمطر ! » وسأل النحل إذا ما كان يحب أن يدخل فى القدر لكى يحتمى من المطر ، فلا يضير أجنحته .

قال النحل : « شكرا ، شكرا » ، وطار إلى داخل القدر . وبسرعة ، أغلق أنانسى القدر ، وقال : « الآن يا نحل ممبورو ، أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » وعلق القدر المليئة بالنحل - ذات اللسعة النارية - على الشجرة بجانب الفهد .  
وف النهاية ، نحت أنانسى دمية خشبية صغيرة تحمل طبقا ، ودهنها من أعلاها إلى أسفلها بمادة لاصقة ، وملأ طبق الدمية بالبطاطا الحلوة المغلفة بورق جميل . ووضع أنانسى الدمية الصغيرة تحت شجرة الكرز الجميلة ، حيث تحب الجنيات أن ترقص ، وربط طرفا من حبل حول رقبة الدمية ، وأمسك بالطرف الآخر فى يده ، واختبأ وراء شجرة .

وبعد فترة قصيرة ، جاءت الجنية ممواتيا ، التى لم يرها انسان ، لترقص تحت شجرة الكرز الجميلة . وهنالك ، رأت الدمية تحمل طبق البطاطا الحلوة .  
قالت ممواتيا : « يا دميته العزیزة ، اننى جائعة . هل من الممكن أن أكل بعضا من هذه البطاطا ؟ » .

شد أنانسى طرف الحبل ، فظهرت الدمية كأنما تهز رأسها بالموافقة ، فأخذت الجنية الطبق من الدمية ، وأكلت كل البطاطا .  
قالت الجنية : « شكرا لك ، أيتها الدمية » . لكن الدمية لم ترد .  
صاحت الجنية بغضب : « كيف لا تردى على حين أشكرک ؟ » . ولم تجب الدمية .

وصاحت الجنية : « أيتها الدمية ، سأضربك اذا لم تردى على » . لكن الدمية الخشبية لم ترد ، وظلت صامته . لذلك ، ضربتها الجنية ، وإذ بيدها تلتصق بها .  
- « أتركى يدي والا ضربتك مرة أخرى » . وضربت الجنية الدمية بيدها الأخرى ، فالتصقت يدها الأخرى بالدمية الخشبية . غضبت الجنية ، ودفعت الدمية بقدميها ، فالتصقت القدمان بها سريعا .

خرج أنانسى من مخبئه ، وقال : « أنت على أتم الاستعداد الآن لمقابلة نايام فى كوكبه يا ممواتيا » .  
نسج أنانسى شبكة حول أزيبو وممبورو ومواتيا ، وحملهم على ظهره ، وصعد إلى كوكب نايام ، ووضعهم جميعا تحت قدميه .

انحنى أنانسى أمام نايام ، وقال : « هذا هو الثمن الذى طلبته مقابل حكاياتك : الفهد أزيبو ذو الإنسان الرهيبة ، ونحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية ممواتيا التى لم يرها انسان » .

استدعى نايام صاحب الحكايات نبلاء قومه إلى قاعة العرش ، وخطب فيهم بصوت عال ، قائلا : « لقد دفع لى أنانسى الرجل العنكبوت الثمن الذى طلبته لحكاياتى . أمركم بأن تغنوا له » . وأكمل حديثه ، فقال : « ومن الآن فصاعدا ، وعلى مدى الحياة ، سوف تصبح جميع حكاياتى ملكا لأنانسى ، وستسمى حكايات العنكبوت » .  
هتف نبلاء القوم المجتمعون : « مرحى ، مرحى ، مرحى »

وأخذ أناثسى صندوق الحكايات الذهبى ، وهبط إلى الأرض حيث أهله وقومه ، وعندما فتح الصندوق ، تناثرت جميع القصص والحكايات فى جميع أنحاء العالم ، وكان من ضمن الحكايات هذه الحكاية .

### كامل كيلانى رائداً للأدب الأفريقى بالعربية<sup>(٤)</sup> .

قليلون هم الذين يعرفون أن رائد أدب الطفل العربى « كامل كيلانى » كانت له تجربة فريدة ، ومبكرة ، فى مجال الأساطير الأفريقية ، وذلك فى يونيو عام ١٩٣٥ حين أصدر كتاباً من جزأين بعنوان « قصص جغرافية وأساطير أفريقية » .. الجزء الأول فى ١٤٠ صفحة من القطع الكبير ، وجعل عنوانه « لفنجستون وقصص أخرى » .. قال فى مقدمته ما يجدر بنا وضعه فى إطاره التاريخى :

« وقد اخترت فى هذه المجموعة الجديدة لونا من قصص الرواد والكشافين الذين سجلوا فى التاريخ صفحات لا تنسى ، وأناروا الطريق إلى حقائق كثيرة ، وكشفوا سحب الجهل عن الأقطار المجهولة ، ليوسعوا لأمهم نطاق التجارة والصناعة ، ويسهلوا لأبناء وطنهم وسائل الهجرة ..

ولعل هذه القصص تحفزك إلى التشبه بهم والسير على طريقتهم فى قابل أيامك ، فتضيف إلى الحقائق المعروفة خيراً مما أضاف أولئك الرواد حقيقة مجهولة يذكرها لك الوطن بالحمد والثناء ويسجلها لك التاريخ بالشكر والاعجاب » .

ويشير خلال روايته لاكتشافات لفنجستون وستانلى ، إلى رحلات السندباد البحرى وربنسون كروزو وجاليفر . وهو حين يعرض للرحلات يبدى اهتماماً كبيراً بما فى أفريقيا فى ذلك الوقت ، ويحكى عن قبائلها وغاباتها وحيواناتها وحكاياتها ، ويتعرض مثلاً لفهمهم لظاهرة كسوف الشمس وخسوف القمر ، وتفسيراتهم الأسطورية لها ، وكيف بددها العلم ، وقص حكاية الصياد والعنكبة - وقد أصدرها فيما بعد فى كتاب خاص ، وهى تتحدث عن شجاعة الصيادين الأفارقة وارتياحهم للغابات ، وكيف يتقنون فن نسج الشباك على يد استاذهم العنكبوت .. كما اهتم كامل كيلانى بموضوع الجفاف فى أفريقيا ، وتحدث عنه باستفاضة ، وتكلم عن الانهار وتوقف عند نهر الزمبىزى .. ثم روى قصة « السلطان الرياح » وهو جد لقروود الغابات ، كان ذكياً ، وان لم يتصف بالحكمة .. وختم الكتاب الأول بقصة السلم الذهبى الذى وجد فى أفريقيا ليصل ما بين الأرض والسماء ، ينزل من عليه ملاك كريم يعلم الناس كيف يتحلون بالفضيلة ..

والجزء الثانى من الكتاب يتجاوز المائة والسبعين صفحة ..

وهو أيضاً يدور كمسامرات للأسرة كالجزء الأول ، ويتوقف الحديث بين أفرادها ليروى الأب حكاية أفريقية أو أسطورة - كما يسميها - وأورد حكايات : الأسد الطائر ، نونو ، الصباح ، مخاطرات « أبى أيوب » ، بجانب المعلومات الغزيرة عن أفريقيا من ثانيا حوارات الأسرة .. وقد صدرت هذه الحكايات فيما بعد فى كتب مستقلة ، طبعت أكثر من مرة .

والحق أننا نعجب لاسهامات هذا الرائد الكبير : كامل كيلانى ، فى شتى مجالات الكتابة للأطفال ، ولعل هذا الجانب الذى لم يعرف عنه من أهم الجوانب التى يجب أن تسلط عليها الأضواء ، وأن تقرأ وتدرس ، ونكرر : فى إطارها الزمنى ، وما استهدفه منها من إثارة حب



المغامرة عند الأطفال ، بجانب تعريفهم بقارثتهم العذراء ، فضلا عن « الأساطير » التي استقاها من أدبهم ، وذلك منذ نحو ستين عاما ! ..  
له كل التقدير وعظيم الاحترام ، ، ،

### الأدب الأفريقي الزنجى يزدهر في أمريكا بعد التحرير

قالت لنا المحاضرة ، ونحن في قاعة الدرس في جامعة رايت في ديتون - أوهايو بأمريكا ..  
صيف عام ١٩٨٥ .

— موضوع محاضرتي « الأدب الشعبى الأفريقى وعلاقته بأدب الأطفال » .. وإذا خطر لأحد منكم أن يسألنى : من أين أنت ؟ .. سأجيب : أنا من نيويورك ، ولم أزر وطنى الأم في أفريقيا .. وإن كنت قادرة على التحدث عن أدبه وحكاياته باستفاضة ..

وقد تكلمت بحب واقتدار عن الأدب الشعبى الأفريقى ، وعن هجرته مع الأجداد ، الذين توارثوه وحافظوا عليه ، وكتبه بعضهم .. ولم يفتها أن تشير إلى « فرجينيا هاملتون » التى تقطن قريبا من المنطقة ( وهى الأدبية الزنجية الفائزة بجائزة اندرسون العالمية في أدب الأطفال عام ١٩٩٢ ) .. وعرضت للكتابات الأدبية الرائعة للكبار عن الزواج ، مثل كوخ العم توم للكاتبة هادييت بيتشرستو ، كما تكلمت عن العبقورية الزنجية الأصلية التى ظهرت بجلاء في كتابات الزواج الأمريكيين ، ومن بينهم ريتشارد رايت .. وحاولت أن تفرق ما بين الأدب الشعبى الشفاهى في أفريقيا ، وما بين ما نشر منه في أمريكا ، وما قد يكون قد دخل عليه من صنعة ، كثره طبيعية للمؤثرات الجديدة ، الناجمة عن هجرة هذه القصص ، وأضافت :

ان الحكايات وصلت بعد الرحلة مرهقة منهكة ، وقد لقيت هى أيضا الكثير من الاضطهاد والعنت والظلم ، فقد تم حجبها طويلا ، وحاولوا أن يسدلوا عليها ستائر النسيان ، لكن أنى لها أن تضيع ، وهى ما هى عليه من روعة وانسانية ..

وقد تحمس لها أمريكى ، جمعها ووضعها تحت عنوان : « حكايات العم ريموس » ، وصدرت في عدة مجلدات ، وفي كتب شتى ، خلدت اسم صاحبها في تاريخ الأدب الشعبى الأفريقى الأمريكى .. انه « جول تشاندلر هاريس » الذى ولد في ولاية جورجيا بأمريكا عام ١٨٤٨ ، وقد عاش ستين سنة ، عمل خلالها : محاميا ، وكاتبا ، وصاحب مطبعة ، قدمت للأطفال هذه القصص الشعبية الأفريقية الجميلة التى كان يحكيها « العم ريموس » لطفل صغير ، أبيض البشرة ..



عندما غابت الشمس ، وأطل القمر من وراء السحب البيضاء ، جرى الولد الصغير من بيته الأنيق ، إلى الكوخ البسيط الذى يسكنه العم « ريموس » - لاحظ الشبه بين اسمى « ريموس » و « هاريس » - وقفز الصغير ليجلس على حجر الزنجى العجوز وهو يصلح حذائه القديم ، أو يصنع سرجا لحصانه ، وراح يرقبه في شغف واهتمام - ويريد أن ينتهى مما فى يده ، لكى يحكى له قصة الليلة .. وغالبا ما تكون عن الأرنب ، ذلك الحيوان الضعيف المسالم الذى لا يؤذى أحدا ، لكنه يستطيع بالذكاء وحسن الحيلة أن ينتصر على الثعلب والذئب والدب .. والصغير تلمع عيناه ، فرحة وبهجة بهذه الحكايات وتلك الحيوانات التى تتصرف كالناس ، والادميين ، والبشر ويحس الصغير بالأسف عندما تنتهى القصة .

وكان العم ريموس يحكى هذه القصص في لهجته الزنجية ، وكثيرا ما يصعب على الصغير أن يفهم الكثير من كلماتها وعباراتها ، لكنها تمتلئ بأحداث تشده اليها وتجذبه لها .. خاصة والأرنب يلقي الكثير من المصاعب والمتاعب ، ويظل محبا محبوبا لكل من حوله .

وذات ليلة جرى الصغير الى كوخ العم ريموس ، وراح ينظر إليه وهو يكسو رباط الحذاء بطبقة من الشمع ، ولاحظ الصغير شيئا مدهشا إنبهر له كثيرا ، انه اكتشاف رائع : لقد رأى أن أصابع العم ريموس وكفه من الداخل بيضاء ، مثل يده ، هو .. وتحدث الصغير في ذلك مع العم ريموس ، الذى انتهز الفرصة ليحكى قصة من التاريخ غير المكتوب ، وهى قصة يجب أن يهتم لها علماء الأجناس البشرية .. هؤلاء الذين يدرسون الأجناس السوداء في أفريقيا ، والصفراء في الشرق الأقصى والبيضاء في أوروبا ..

قال العم «ريموس» ..

\* في الزمان القديم كان الناس - كل الناس - لونهم أسود ، كانوا أكثر سوادا منى ، لأنى بطول الزمن ، ولاستخدامى مسحوق «التبييض» قد أصبحت أقل سوادا ، وأكثر بياضا ! ضحك الصغير ، وظن أن العم ريموس يحكى واحدة من فكاهاته الطريفة .. لكن العم ريموس لم يشاركه الضحك ، كان جادا ، وواصل حكايته قائلا :

- نعم ، زمان كنا جميعا سودا .. في ذلك الوقت ، وقد علم الناس أيامها أخبارا جاءتهم من بعيد : أن هناك بحيرة ماء في مكان ما ، قريب ، إذا نزل فيها الواحد منهم يستحم فيها ، فإنه يخرج منها أبيض .. بحث واحد منهم عن هذه البحيرة إلى أن عثر عليها ، فلقى بنفسه فيها ، وخرج منها أبيض في لون فتاة من المدينة !

وعندما علم بعض الخبثاء بأمر البحيرة ومكانها جروا إليها وتسابقوا في خطوط متصلة كأنهم نمل صغير ، وتزاحموا عليها وتدافعوا ، وقد استطاع بعض الذين سبقوا أن يستحموا بماء البحيرة وأن يخرجوا منها وقد ابيض لونهم .. وتمهل البعض قليلا .. وعندما نزلوا إلى مائها خرجوا أقل سوادا ، وأصبحوا سمرا .. وازدحم المكان بدرجة كبيرة ، حتى أن الذين أخفوا الأمر استخدموا كل المياه ، وعندما وصل الباقون لم يجدوا الا قليلا من الماء الضحل ، وضعوا أقدامهم ، وأخذوا منه في أكفهم ، وأصبحت هذه الأجزاء من أجسامهم بيضاء ..!

ابتسم الصغير وهو يسمع قصة أصل الأجناس البشرية ، وراح يلقي الكثير من الأسئلة على العم ريموس الذى راح يحكى عن الناس السمر والصفراء الذين لم يلحقوا الا جانبا قليلا من ماء البحيرة .. وقال الصغير ..

— ماما قالت لى ان الصينيين الصفرة شعرهم ناعم ، غير مجعد .. ضحك العم ريموس قائلا :

- الظاهر أنهم وصلوا متأخرين قليلا ونجحوا في أن يضعوا رؤسهم تحت ماء البحيرة .. المهم أن كل الناس .. كل الأجناس .. كانوا من أصل واحد !.. ولا قيمة قط للقسرة الخارجية التى تغطيهم .. لا يهم لون بشرتهم : المهم ما تحويه قلوبهم !!..

كان الصغير قد بدأ يغمض عينيه ، وراح يغالب النعاس ، فريت العم ريموس على ظهره ، وأنزله من على رجله ، وطالبه بأن يذهب لياوى إلى فراشه ، والصغير يؤكد أنه لا ينام إنما ، هو يغمض عينيه ليفكر .. ويفتحهما بصعوبة طالبا حكاية جديدة !

\*\*\*



وقد جمع هاريس قصص «ريموس» الزنجى العجوز الحكيم الذكى وكلها حكايات حلوة مليئة بالخيال الممتع ، ومازال عشرات من الأطفال في أمريكا يستمعون إليها قبل النوم ، ويستمتعون بها ، ويطربون لها .. وعندما يكبرون ويتعلمون القراءة ، لا شيء يفرحهم مثل أن يتلقوا واحدة من طبعات وقصص «العم ريموس» هدية عيد ميلادهم ، لقد أصبح الأرنب «برير» شخصية شهيرة ، وبطلا شعبيا يكبره الأطفال ويحبونه ويطلبون حكاياته .. ويرويها العم «ريموس» قائلا ..

\* كان الأرنب «برير» مع الثعلب والدب و.. بقية الحيوانات يعدون الأرض لزراعة محصول جديد ، وتعب الأرنب من حرارة الشمس ، ولكنه لم يحاول التوقف عن العمل خوفا من أن يتهمة بالكسل ، لذلك ظل يعمل ويعمل حتى كاد يسقط من الإرهاق ، فبحث بسرعة عن مكان ظليل يستريح فيه ، وعثر على بئر ماء ، وقد علق فوقه دلو ماء .. قال في نفسه :

— سوف أقفز في هذا الدلو ، لاشك أنه مكان رطب لطيف ، لأنام بعض الوقت .. قفز الأرنب إلى الدلو .. وإذا بالدلو يهبط به بسرعة إلى عمق البئر .. وشعر بخوف وفزع شديدين .. إنه يعرف من أين جاء ، لكنه لا يعلم إلى أين يمضى به الدلو ، إلى أن سقط به فوق سطح ماء البئر .. وبقي الأرنب مكانه ساكنا ساكتا ، لا يدري ما الذى سوف يحدث .. وكان أثناء ذلك يرتعد ويرتجف ..

.. وكان الثعلب يراقب الأرنب ، وتبعه أثناء انصرافه من المزرعة ، وعندما رآه يقفز إلى الدلو ويختفى عن نظره ، دهش وذهل ، وقال في نفسه ..

— يظهر أن الأرنب قد عثر على كنز في قاع البئر .. أو لعله يخفى نقوده .. وأمواله فيه .. لابد أن أكتشف السر ..

سار الثعلب إلى البئر ، وراح يحاول أن يرى أو يسمع ما بداخله لكنه لم ير شيئا ولم يسمع صوتا .. فقد كان البئر مظلما ، الأرنب لا يتحرك ولا يحدث صوتا خوفا من أن ينقلب به الدلو فيغرق .. فما كان من الثعلب إلا أن نادى الأرنب ..

— يا عزيزى «برير» ماذا تصنع عندك ؟ ومن تزور ؟!

رد الأرنب : اننى أعد لكم مفاجأة .. أنى اصطاد لكم سمكا يا صديقى الثعلب ..

— وهل عندك كثير من السمك ؟

— نعم .. تعال لكى ترى بنفسك ..

— كيف يمكننى أن آتى اليك ؟

— عندك دلو معلق ، اقفز فيه ، وسينزل بك سالما .

قفز الثعلب إلى الدلو المعلق بالبئر .. وكان هذا الدلو مربوطا بالآخر الذى يرقد فيه الأرنب ، وكان الثعلب أثقل وزنا لذلك هبط به الدلو ، بينما طلع الدلو الآخر بالأرنب ، وعندما التقيا في منتصف الطريق غنى الأرنب للثعلب :

— الأرنب يحيى الثعلب ..

ويقول له : لا تبل ثيابك !

هكذا الدنيا : واحد فى صعود ..

وآخر فى هبوط ..

وسوف تستقر فى القاع سالما !

وقفز الأرنب وجرى إلى المزرعة ، وأخبر أصحاب البئر أن الثعلب قد هبط إلى الماء يفسده ، ويلوثه ، فذهبوا ليجذبوا الدلو .. والأرنب يضحك ويغنى .. بينما العصي تنتظر خروج الثعلب من البئر !

- عندما تصل إلى الأرض ..

اقفز فوراً يا عزيزى الثعلب !

والا نالك العذاب والتعب !

وبعد قليل انضم الثعلب إلى الأرنب وبقيّة العاملين في المزرعة ، دون أن يتبادلا كلمة واحدة .. كل ما هناك أن الأرنب كان بين الحين والآخر يختلس نظرة إلى الثعلب ويبتسم في خبث أو يضحك في صفاء !

هذا نموذج من حكايات «هاريس» التى جمعها من الأفريقيين السود فى أمريكا ونشرها تحت عنوان حكايات «العم ريموس» . وهى تمثل كنزاً رائعاً من الحكايات القديمة التى نقلها هؤلاء معهم من قارتهم العذراء الطيبة إلى أمريكا والتقطها «هاريس» ليسجلها فى أكثر من كتاب ، ورغم جمال هذه الحكايات وحلاوتها إلا أنها تترجم ولم تنتقل إلى اللغة العربية .. وهذه هى أول مرة يقرأ فيها أبناء أفريقيا شيئاً من إنتاج جدودهم الأفريقيين ، يعود إلينا بعد أن هاجر إلى أمريكا .. ونحس بروعته لأنه منا ، وها هو يرجع إلى أرضه الأم .... !

## أول زنجية تفوز بجائزة اندرسون فى أدب الأطفال (٦)

عندما التقيت لأول مرة مع الكاتبة الزنجية الأمريكية المعروفة فيرجينيا هاملتون فى بيتها الأنيق فى بيلوسبرج فى أوهايو عام ٨٥ ، وكنت ألقى يومها محاضرات حول أدب الطفل العربى ، سألتها :

- هل تتوقعين الفوز يوماً ما بجائزة اندرسون ؟

«هى الجائزة العالمية المقابلة لنوبل فى مجال الأطفال »

قالت ببساطة : لا أظن .. من الصعب أن يصل أسمى إليهم كمرشحة للجائزة ..

أدركت أنها قالتها بأدب شديد .. ان التفرقة العنصرية قد تحول دون ترشيحها.ومرت السنوات وأنا أتابع الترشيحات الأمريكية للجائزة عسى أن يحظى اسمها بالمساندة ، فهى فى تقديري واحدة من أعظم كاتبات الأطفال فى التاريخ .. وروايتها هيجنز العظيم فازت عام ٧٥ بجائزة الدولة ، وجائزة نيويورك ، وجائزة هورت بوك ، ولم تحظ رواية بثلاث جوائز ، هى أكبر جوائز أدب الأطفال فى أمريكا ، كما حظى هذا العمل الأدبى الرائع .. وجائزة اندرسون العالمية تمنح كل سنتين ، فليس هناك من تمويل ثابت لها مثل جائزة نوبل ، وقيمتها العالمية الأدبية كبيرة لكن قيمتها المالية غاية فى التواضع ..

وفى عام ١٩٩٠ رشحت أمريكا كاترين باترسون .. وعندما سألتونى : هل تتوقع لها الجائزة ، قلت فى صراحة أنهم قد أخطأوا فى ترشيحها ، رغم تقديري لأدبها .. ولم تحصل على الجائزة ، وفاز بها نروجى عمره يومئذ ٤٥ سنة !.. وهو ترمود هيجين .. وكان السبب فيما أتصور أن أدبه أكثر إنسانية من أدب باترسون .. وقد أكدوا لى يومها أنها ستفوز ، وقلت أن ترشيح فيرجينيا هاملتون يلقي عالمياً صدى أفضل .. وقد حدث أنها عندما رشحت فازت ،



ولولا سرية التصويت لعرفنا أنها لابد وأن تكون قد حصلت على أصوات تصل إلى حد الاجماع (ظنوا إننى اجاملها لأنها «افريقية» مثلى) !!

أعرف أن هذه الأسماء غريبة على القارئ العربى.. بل هى غريبة على الباحثين ودارسى أدب الأطفال فى بلادنا ، إذ مازالوا يعيشون على فئات ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ولا يتتبعون ما يجرى على الساحة العالمية فى هذا الأدب ، الذى فيه اناس يطالون ديكنز وشو وسارتر ، وصاروا قمما أدبية شامخة ، تترجم أعمالهم إلى كل اللغات العالمية ، فيما عدا العربية التى لم تنجح حتى اليوم فى ترجمة الكلاسيكيات القديمة الرائعة فما بالكم بالحديث المعاصر ..

تهنئة حارة لأول زنجية تحصل على هذه الجائزة !. انها الأصالة الافريقية تفرض نفسها على أمريكا والعالم !

### هذا الأدب فى التسعينيات وآفاق المستقبل (٧)

وقد يتساءل البعض : أما زالت لهذا الأدب الشعبى مكانته فى التسعينيات من هذا القرن ؟ وهل من الممكن أن يكون له مستقبل ؟

كنت أتصور أن هذا الأدب الشعبى منجم لأدب الأطفال ، لكننى تنبهت بعد حين أن المنجم يمكن أن ينضب ، لذلك بدأت أنظر لهذا الأدب على أنه أشبه بطبقات من الأرض ، كل طبقة تحوى كنزها الخاص بها .. لذلك لم أجد غرابة فى أن تصدر قصة «الولد اليتيم» من الأدب الشعبى لقبائل الماساى التى تعيش ما بين كينيا وتانزانيا ، وكتبها «تولولو موليل» وهو أحد أبناء هذه القبائل ، يعيش فى مزارع البن التى يمتلكها أبوه فى تانزانيا ، فى قرية تبعد نحو ساعة بالسيارة من قمم جبال كلمنجارو الشهيرة ، وكان يشتغل مع جده فى ساعات الفراغ من المدرسة ، وكم ساعدته هذه الحكايات - كما يقول - على حسن أدائه لعمله ، وهو يرى أن الكتابة - كالعامل فى المزرعة مع جده نوعا من المتعة .. وهو يعيش الآن فى كندا ، وفيها أيضا يعيش الفنان الذى رسم الكتاب ، وهو بول مورين الذى يعيش فى انتاريو - كندا ، ودرس فيها الفنون ، وسافر إلى أمريكا وأوروبا وأفريقيا كثيرا ، وجعل من الكتاب تحفة فنية بجانب أنه تحفة أدبية ..

تقول الحكاية أن الرجل العجوز فى كل مساء يتطلع إلى السماء ويرقب ذلك النجم الذى اسمه كيليكين الذى تسميه قبائل الماساى : الولد اليتيم ، وفوجىء العجوز ذات ليلة بأن هذا النجم قد اختفى .. وهو يحب النجوم كأنها أطفاله .. مع الصباح فوجىء العجوز بولد صغير يتقدم اليه ليسأله المأوى والعمل .. كان الولد يحسن جلب الماء من الآبار ، وترتيب البيت ، ورعاة الماشية والأبقار ، وبالفعل بدأ العمل .. الا أن مفاجأة قاسية وقعت بعد قليل - وهى كثيرا ما تقع فى أفريقيا .. نعى بها الجفاف .. وبدأ الناس والأبقار والماشية يتساقطون .. لكن أبقار الرجل العجوز التى يرعاها هذا الولد كانت ترجع وقد امتلأت ضرعها باللبن ، وأصبحت أكثر سمنا وحيوية ، الأمر الذى أذهل العجوز وسأل الولد عن سببه ، فلم يحظ بالرد ، إذ هو سر لابد وأن يحتفظ به الصغير .. يصبر العجوز بعض الوقت ، غير أن حب الاستطلاع يستبد به ، فيمضى وراء الراعى الصغير إلى الخلاء ويراه وقد وقف فوق صخرة ورفع ذراعيه للسماء ودعا

بكلمات خاصة ، وإذا بالأرض تخضر ، وبحيره ماء عذب صافى تظهر .. وحانت التفاته من الولد فإذا به يجد العجوز وقد رأى كل شيء . وكما ظهرت الخضرة والبحيرة ، اختفت ، وحل الجفاف بالمكان .. وطلب الصغير من العجوز أن يعود بالأبقار إلى البيت ، وسوف يلحق به .. ومضى العجوز حزينا منكس الرأس .. ضاع كل شيء ولم يعد الولد حتى بعد أن حل الليل ، وتطلع العجوز إلى السماء ليجد نجم الولد اليتيم وقد عاد إلى مكانه !

ان أمريكا وكندا وأوروبا مازالت تتضح الكتابات الأفريقية إلى أطفالها تثرى وجدانهم وتفتح عقولهم ، وتجعلهم أقدر على مواجهة الحياة ومشاكلها .. وفي تقديرنا أن ذلك سوف يستمر طويلا ، ولن يلحق الجفاف بهذه الأعمال التي تصاغ بشكل فنى رائع ، وتصاحبها رسوم بالغة الجمال ، تجعل الأطفال يقبلون عليها في لهفة .. وقصة الولد اليتيم صدرت عام ١٩٩٠ ، ويعد المؤلف قراءه الصغار بزيارات إلى أفريقيا والعودة منها بحكايات جديدة لهم .. وهذا يعنى أن هذا الكنز لن ينضب أبدا ، ولعل مقولة ريتشارد بيرتون عن ربع مليون حكاية شعبية سرقت من أفريقيا تبدو صادقة كل الصدق ، وتناول مثل هذا العدد الكبير بالكتابة والرسم سوف يجعلها نهرا دافقا ، يجدد دنيا الحكايات ويجعلها خضراء بشكل دائم ...

...

السؤال : ما الذى نفعله نحن ، أبناء القارة ، ازاء هذا الرصيد الرائع من الحكايات الانسانية البديعة ؟ ما الذى ننقله منها إلى أطفالنا الأفارقة ، أن كنا حقا ننتمى إنسانيا إلى هذه القارة ، وليس جغرافيا فحسب ، وإذا ما كانت الصحارى لا تشكل حاجزا ما بيننا وما بينهم ، وإذا ما كان لون بشرتنا يجعلنا أقرب اليهم ، جنبا إلى جنب معتقداتنا الدينية والأخلاقية التي لا تفرق بين أسمر وأصفر وأسود؟! ..  
يجدر بنا أن نحس بالتقصير .

بعض المراجع :

(١) من روائع الأدب الأفريقى

لأنجستون هيوز - ترجمة ميشيل ت كلا

كتب ثقافية - الدار القومية للطباعة والنشر (١٩٦١)

(٢) حكايات من أفريقية

ترجمة واختيار عبد التواب يوسف

دار الفتى العربى (١٩٩٠)

(٣) المرجع السابق .

(٤) قصص جغرافية وأساطير أفريقية

كامل كيلانى

(١٩٣٥)



(٥) الجذور

تأليف عبد التواب يوسف

الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة أولى ١٩٨٠ ،  
طبعة ثانية ١٩٩٠) .

(٦) نشرة المجلس العالمى لكتب الأطفال

معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال عام ١٩٩٢ .

(٧) الولد اليتيم

قصة تولولو موليه - دار لكيريون (١٩٩٠)

. (غير مترجمة للعربية)

(٨) الطفل العربى والأدب الشعبى

تأليف عبد التواب يوسف

. الدار المصرية اللبنانية (١٩٩٢) .

بحوث لم تنشر فى كتب .

(١) صفوت كمال

الحكايات الشعبية

ندوة التراث الشعبى فى مجال ادب الاطفال (١٩٨٣)

(٢) لمعى المطيعى

الفلكلور كمصدر لادب الاطفال

(نفس الندوة السابقة ١٩٨٣)

(٣) د . طالب الدويك

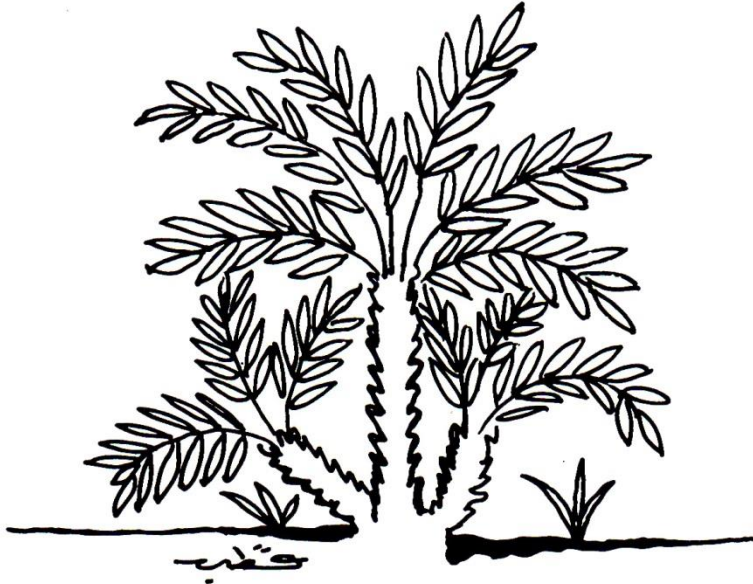
الفلكلور مصدر من مصادر أدب الاطفال

ندوة أدب الطفل فى دول مجلس التعاون الخليجى

(٤) فوزى العنتيل (المرحوم)

التراث الشعبى كمصدر لكتاب الطفل

ندوة الكتب المهيّلة للأطفال باللغة العربية - جامعة الدول العربية القاهرة ١٩٨٠ .



# حول المسرح والسيرة الشعبية

## تحقيق: سمر إبراهيم

التراث أو يقيمه معادلا موضوعيا للواقع أو أن يحتفظ بالأحداث الرئيسية ثم يضيف لها رؤيته العصرية غير المنفصلة عن الأحداث بل تنبع منها . وسنتناول في هذا التحقيق مسرحيات ثلاثة كتاب : « يسرى الجندى » فى مسرحياته « الهلالية » ، « على الزبيق » ، « عنتره » الفريد فرج فى مسرحيته « الزير سالم » ثم عبد العزيز حموده فى مسرحيته « الظاهر بيبرس » وتلك نصوص اكتسبت بفضل عروضها العديدة رؤى متباينة : فهى إما أن تكون مختلفة عن الرؤية الأصلية للنص الشعبى وإما أن تكون متفقة معه أو تعرض بتفسير جديد يزيدها ثراء . ولعل أهم ما يثرى هذه النصوص هو تناولها أكثر من مرة بأكثر من مخرج . لذا فقد قمنا باستطلاع آراء كل من النقاد وأصحاب التجربة ( الكتاب ، المخرجين ، أبطال العرض ) حول طبيعة العلاقة بين المسرح والسيرة . ويتحرك التحقيق عبر أربعة أسئلة وهى :

المسرح فن جماعى يعتمد على التلقى وتفاعل الجماهير إما بالاندماج أو الانفصال ، ويظل للجماهير الدور الأساسى فى العرض ، وهو ما يميزه عن الفنون الأدبية الأخرى كالشعر ، الرواية ، القصة ، إلا أن ثمة صلة تربط بعض فنون المسرح بالسيرة الشعبية ولكن مع احتفاظ كل منهما بماهيته الفنية . لذا فمن الممكن أن يندمجا فى بنية واحدة من خلال إحدى طريقتين : الطريقة الأولى ( الممثل الفرد ) كما يطلق عليه د . عبد الحميد يونس وهو الراوى الشعبى عندما يلقي السيرة ليس كإنشاد أو غناء وإنما كأداء درامى . أما الطريقة الثانية فهى استلهام المسرح للسيرة الشعبية وهو ما نلقى الضوء عليه فى هذا التحقيق .

ومما لا شك فيه أن السيرة الشعبية أحد أشكال التراث الشعبى الذى يحيا داخل وجدان أفراد الوطن العربى ، فهى من الأشكال الحية ذات الملامح المميزة التى يستحضرها ذهن الجماعى . وعند استلهام المسرح للسيرة تتضح العلاقة بين الفنانين من خلال بنية النص المسرحى المكتوب الذى يضمنه الكاتب رؤيته الخاصة . وهو إما أن ينقل

١ - لماذا يلجأ الكاتب لاستلهام السيرة ؟

٢ - ما علاقة بنية المسرحية ببنية السيرة ؟



- ٣ - ما هو مفهوم البطل في استلهام المسرحية لمفردات السيرة الشعبية ؟
- ٤ - هل تأثرت لغة المسرحية بلغة السيرة ؟

## عبد العزيز حمودة

يقول الدكتور عبد العزيز حموده مؤلف مسرحية الظاهر بيبرس والتي عرضت تحت عنوان « ابن البلد » :

— لقد لجأت إلى السيرة الشعبية لسببين أساسيين : الأول هو السبب العام المتفق عليه فيما يشبه اتفاقا وديا بين الكتاب في العالم الثالث . وهو أن الكاتب يلجأ إلى الإبعاد في الزمان والمكان هربا من السلطة ، وهي خدعة فنية يقبلها الجميع وأولهم الرقيب المصرى الذى يتسم بالذكاء من ناحية والتسامح من ناحية أخرى ، فهو يقبل الإسقاط الواضح والرمز الواضح في هذا الإبعاد .

أما السبب الثانى فهو تعمدي العودة إلى التراث الشعبى لاستكشاف الامكانيات المسرحية لهذا التراث أو بصراحة شديدة أننى فعلت ذلك استجابة لدعوة قوية سادت الحياة الثقافية منذ منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات للبحث عن الجذور وخاصة الدعوة التى قامت على الادعاء بأن المسرح وهو فن الفرجة ليس غريبا عن الثقافة العربية .

أعترف أننى اعتمدت على السيرة الشعبية اعتمادا شبه كلى ؛ إذ قرأت السيرة أكثر من مرة ، ثم قرأت بعض المراجع الأساسية عن تاريخ تلك الفترة على وجه التحديد وتاريخ العصور الوسطى على وجه التعميم وخاصة مرجعين أساسيين لمؤرخين كبيرين د . جمال الدين سرور في كتابه عن الظاهر بيبرس ، د . سعيد عاشور في كتابته عن تاريخ المماليك . أى أن الشخصية الأساسية في السيرة كانت نقطة الانطلاق ، والسيرة ذاتها نقطة الارتكاز ، والفترة كلها موضوع التفسير والإسقاط . والواقع اننى قد دخلت مناطق أخرى من التراث لاستكشاف فنون الفرجة الممكنة لدينا مثل خيال الظل ، الأراجوز

خاصة ان خيال الظل قد جاء به « ابن دانيال » إلى مصر في نفس الفترة التى تولى فيها « الظاهر بيبرس » حكم مصر . وهكذا جاءت المسرحية على شكل ضفيرة تجمع بين خيوط أساسية هى خيوط السيرة الشعبية ، وإحدى بابات ابن دانيال وقصة جانبية يعرضها الأراجوز إلى جانب بعض التفريعات داخل خط السيرة الرئيسى .

رؤية الأديب هى التى تحدد مادته وطريقة التعامل معها ، فبمجرد القراءة الأولى للسيرة تحركت نحو التناقض المتوقع والمنطقى بين الحقيقة أو الحدث التاريخى وبين تعبير الأدب الشعبى عنها ، ولكى نكون أكثر تحديدا فإن السيرة تعتمد في المقام الأول على المبالغة الشديدة في انجازات البطل ، وفي استخدامها للعناصر الخرافية والغيبية في تصوير تلك المنجزات وتقديمتها في صورة معجزات ، ولكن حقائق التاريخ تؤكد عكس بعض هذه المبالغات بل قد تفرغها أحيانا من ذلك الجانب الأسطورى .

وقد قامت واحدة من الدراسات الجادة للدكتور محمد النجار بتوجيهى ناحية هذه السيرة قبل دراستها ، فقد لفتت نظرى إلى ثنائية غريبة تعتمد على العلاقة الفريدة بين « الظاهر بيبرس » وبين بطل شعبى آخر « عثمان بن الحبل » وربما لا يكون له سند تاريخى ، فقد قامت هذه العلاقة باعتبارها حلفا مبكرا بينهما ، فقد تحالفا على أن يرتقيا السلم معا ، وحدث ذلك بالفعل ولكن الغريب أننى عندما اتجهت للسيرة لمتابعة هذا الخيط اكتشفت انقطاعه بمجرد تولى « الظاهر بيبرس » الحكم فقد اختفى هذا البطل الشعبى ، ثم بدأ الفنان الناقد للواقع والمعلق عليه يتحرك داخل ، فأطلت هذا الحلف المبكر في خيالى ليصبح العمود الفقرى للمسرحية كلها ، فتصورت أن الحلف قد استمر إلى أن نجح الظاهر بيبرس في الوصول إلى كرسى السلطة على أكتاف « عثمان بن الحبل » ، أولاد البلد المخلصين ، « الفتوات الجدعان » ، ثم تخلص منه الظاهر بيبرس تماما .

وهذا ينقلنا للحديث عن البطل ما بين السيرة

الشعبية وبين مسرحيتي ، فالبطل في مسرحيتي بطل سياسى وزعيم يصل إلى السلطة عن طريق حلف مع قوى الشعب ، وقد قدمت الحلف كإحدى التنويعات على تيمة « الزواج » فكأنه زواج سياسى بين قوى الشعب وبين الحاكم المملوك ، لكننى منذ البداية اتجهت إلى إجهاض هذا الزواج أو بصراحة الحكم عليه بالفشل ؛ إذ تحول هذا البطل الأسطورى بمجرد توليه الحكم إلى طاغية ، وفي نفس الوقت تعرض « عثمان » لعملية افساد مماثلة ؛ إذ حكم على نفسه بالانسلاخ عن قاعدته الشعبية ، وهو ما حدث بالفعل حينما اشترى لنفسه مملوكا يخدمه ، وحصانا يركبه في طريقه لل صعود إلى القلعة ، بل أنه أقام في بيت على سفح القلعة بالقرب من قصر السلطان ، ثم في نهاية الأمر طلب الزواج من مملوكة شركسية وهو ما استنكره الممالك وعلى رأسهم الظاهر بيبرس وما استنكرته قوى الشعب ؛ إذ اعتبرته خائنا منسلخا عن جذوره . أى أننى بصراحة بدأت وفي ذهنى تفريغ السيرة الشعبية من بعض المفاهيم وتحميلها بمفاهيم تتفق مع رؤيتى المعاصرة .

أما عن اللغة فقد كانت أكثر التصاقا بهذه الفنون : السيرة ، البابات . فقد كتبت البابات بالعامية ، فكنت أنقل مشاهد أو مقاطع كاملة من البابة بنصها الاصلى لأحقق قدرا من التزاوج بين اللغة الاصلية لها واللغة المبتدعة التى أكتبها ، وكذلك المشاهد المأخوذة من السيرة فكنت أنتقل من لغة مبتكرة ( مبتدعة ) إلى لغة موثقة مأخوذة من السيرة أو من المراجع التاريخية الخاصة بتلك الحقبة من التاريخ - بداية النصف الثانى من القرن الثالث عشر - والواقع أن الطبعة الأولى لهذه المسرحية تحمل هوامش توثق هذه المشاهد ومصادرها .

## يسرى الجندى

أما فيما يتعلق بالبناء المسرحى لمسرحيتى فلم يكن الأمر مجرد متأثر غير مدرك لبناء السيرة الشعبية بل كان محاولة متعمدة لمحاكاة هذا البناء ، لذا فقد اعتمدت منذ اللحظة الأولى على الراوى شاعر الرابة الذى يربط بين الأحداث ويعلق عليها ، بل يسردها في أحيان كثيرة . ومن الناحية الفنية فإن الراوى يحقق على خشبة المسرح أغراضا متعددة منها الامتاع . كسر الايهام وتحقيق شكل يقرب من الشكل الملحمى البريختى ، ولكن ما حدث بعد ذلك هو تأثر بناء المسرحية بطبيعة الضفيرة قالقارء ينتقل من مشهد يبدأ براو وربابته ثم يتحول إلى معاشة درامية للمشهد لينتقل إلى مشهد آخر من قصة بابات ابن دانيال ؛ ثم ينتقل إلى مقطع يقدمه الأراجوز . وتجمع هذه الخيوط تيمة أساسية هى « الزيجات المستحيلة » . ففى السيرة يتأكد أن الزواج بين البطل المملوك وقوى الشعب مستحيل ، ثم زواج عثمان من الطبقة العليا

يقول يسرى الجندى كاتب مسرحيات : عنتره ، على الزبيق ، الهلالية : إن للسيرة بنية قائمة بذاتها ، وعندما يستلهمها الكاتب المسرحى ، لا يتقيد بملامحها الكاملة ، وإنما يطوع السيرة وفقا لرؤيته الخاصة . ومما لا شك فيه أن استلهم السيرة يمنح النص المسرحى بنية متميزة ؛ إذ تنعكس طبيعة السيرة على مفردات العرض الفنية ، وتضيف خصوصية للعمل الفنى . فهى تحتاج لاقتراب غير تقليدى إذ أن النص يقفز بين الماضى والحاضر .

وهكذا نجد أن طبيعة السيرة تفرض بناء العمل المسرحى . فسيرة ( على الزبيق ) ذات ملمح شعبى مصرى خالص مما أكسب المسرحية بناء غير تقليدى ، فهناك حركة حرة داخل الزمان والمكان تحكمها روح السيرة ، وعلى العكس نجد مسرحية



( الهلالية ) ، ( يا عنتر ) وتتميز تلك العروض بحرية الحركة إذ أعطى ( سمير العصفورى ) لنفسه الحق في تجاوز رؤية النص المكتوب مما أفقد العرض التوازن بين مفرداته المختلفة أما المحاولة الثانية لـ ( عبد الرحمن الشافعى ) في مسرحيته ( الهلالية ) ، و ( على الزبيق ) فهى ذات مذاق خاص فبالرغم من تلقائية العروض إلا إنها عروض متماسكة البناء وذلك لعدم ابتعاده عن روح السيرة اذن ( سمير العصفورى ) عالج المسرحية من خلال بناء غريب وعلى العكس أضاف ( عبد الرحمن الشافعى ) روح السيرة في العروض باستخدامه الراوى الاصلى . أما محاولة ( اميل جرجس ) في مسرحيته ( عنتر ) كانت محاولة تقليدية كلاسيكية الروح .

## الاستاذ / الفريد فرج

كاتب مسرحية الزير سالم :

مسرحية « الزير سالم » لها بنية خاصة وهى القصص المتداخلة ، وهو أسلوب شائع فى الأدب الشعبى وربما يكون سبب اختياري لهذا الأسلوب هو استخدام « الفلاش باك » إذ أن المسرحية تبدأ من نهاية الحرب وذلك لترى الحروب من وجهة نظر من ذاقوا نارها ، ويرؤية أبطالها دون التقيد التاريخى التقليدى وقد استفدت فى المسرحية من موتيفات السيرة مثل التفاحة فى الفصل الأول ، وغير ذلك من الموتيفات الشعبية .

الرؤية التى تعرضها المسرحية رؤية معاصرة فهى تضع أيدينا على الواقع المعاصر من خلال ( الأمثلة ) الصحيحة لآثار هذه الحروب وكأن التاريخ يعيد نفسه من جديد .

أما عن مفهوم البطل « الزير سالم » وهل أصبح تراجيديا أم لا ؟ سؤال من الصعب الإجابة عليه لأننا قد نختلف حول التصنيف الدقيق لهذا

( عنتر ) فيها جزالة ورصانة وتقليدية أما الهلالية فبناؤها مختلف يمكن ادراكه على ثلاث مستويات المستوى الأول : يمثل شخصيات السيرة ، والمستوى الثانى يمثل الرواة ، ويمثل المستوى الثالث العالم المعاصر ، ولكل مستوى صوت خاص فى البناء الدرامى .

أما الرؤية التى تعرضها المسرحيات فبالرغم من معاصرتها إلا أنها غير مفروضة على السيرة بل نابعة منها ، فالمسرحيات الثلاث تتناول محورا أساسيا وهو طبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع وما ينشأ عنها من تناقضات مأساوية وتتناول إلى جانب هذا المحور قضية الحرية بمستوياتها المختلفة : الفردى ، الاجتماعى ، الوجودى . و ( على الزبيق ) فى النص المسرحى بطل يحاول أن يواجه الواقع بمفرده بمعزل عن المجموع معتمدا على مواهبه ( الذاتية ) فيفشل فى محاولته لأنه انعزل عن المجموع . أما عنتر فهو يبحث عن خلاص نفسه فقط وليس المجموع فيفشل ونكتشف فى النهاية أن خلاص الذات يرتبط بخلاص المجموع . أما فى الهلالية فالقضية مختلفة إذ أن فردا يقود الجماعة وفقا لأحلامه الرومانسية وأفكاره المثالية فتفشل محاولاته نتيجة لانفصاله عن الواقع الذى يعيشه المجموع والوجه الآخر لهذا الموقف هو شخصية ( الزناتى خليفة ) الذى بنى عالما مثاليا خاصا به انكسر عند موته وتحطمت المملكة التى بناها .

أما البطل فهو بطل تراجيدى جاءت سقطته نتيجة عدم ادراكه لطبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع مع احتفاظه باللامح الأساسية لبطل السيرة .

أما سبب استلهاى للسيرة أنها تخلق أرضا مشتركة بين المبدع والمتلقى ، فاستلهاى التراث يصل بنا إلى الهدف الذى نسعى إليه وهو « المسرح العربى » إلى جانب أن السير الشعبية تعرض قضية هامة وهى « البطل الفرد » .

وهناك محاولات ثلاث تناولت مسرحياتى : محاولة « سمير العصفورى » فى مسرحيته :

وهناك عروض أخرى بليبيا والأردن والثقافة الجماهيرية ولكنى لم أراها .

## عبد الرحمن الشافعي

مخرج مسرحيتي ( الهلالية ) ، ( على الزبيق ) .  
قد أنطلقت في هذه الأعمال من رؤية اجتماعية ،  
وعندما يتناول المسرح السيرة يجب أن تندمج  
البنيتان في بنية واحدة، تغير الواقع الاجتماعي ، أو  
على الأقل تنقذه . ف ( على الزبيق ) هي  
الارهاصات الأولى لعبور ١٩٧٣ !! فقد عرضت عام  
١٩٧١ ، ١٩٧٢ في جميع أقاليم الجمهورية ،  
فكانت تدعو الناس للتلاحم مع العرض والوعي  
بواقعهم فتتفاعل الجماهير وتخرج المظاهرات من  
مسرح السامر إلى التحرير تهتف وتطلب المقاومة !!  
فمسرحية « على الزبيق » تطرح سؤالاً هاماً هل  
يستطيع « أشطر الشطار » إذا استحضر الآن أن  
يخرج بنا من الأزمة بمفرده ؟ فتكون إجابة العرض  
الفشل وسقوط البطل . ويمكن أن نصف المسرحية  
بأنها « مسرح شامل » أي المسرح الذي تتعدد  
مفرداته وتتحد فيما بينها : الكلمة ، اللحن ،  
الحركة ، التشكيل .. إلخ . وقد شكل العرض عالماً  
خاصاً « عالم الحارة المصرية » ، فقد ركزت على  
« الجرف » الحواف ، العياق وغير ذلك .  
أما الديكور فكان هناك مساحة ثابتة ( ساحة  
الرميلة ) ومسرح السامر في وقت العرض كان  
محاطاً بالكراسي من كل جانب وكاننا في ميدان ،  
وكان الجمهور جزءاً من العرض ، وقد تميز الديكور  
 بالبساطة حتى أننا قدمنا العرض في ( استاد المنيا  
الرياضي ) ، وكانت تجربة مهولة مثيرة تلاحم عشرة  
آلاف مشاهد مع العرض !! ، ثم يضيف أننا  
لا نستطيع عرض هذه المسرحية الآن لأنها توضح  
الاحباط الفردي الذي انتهى ، عكس الهلالية التي  
تعالج الإحباط الجماعي فنستطيع عرضها .  
أما « الهلالية » فهناك خطان متوازيان بها ،  
هما : النص المسرحي ، نص السيرة الشفاهي كل

المفهوم . ولكنى اعتقد أنه بطل تراجيدى طلب  
تحقيق المستحيل فيلقى حتفه نتيجة هذا الطلب -  
بالرغم من كونه مطلب انساني - ولا يهمنى بذلك  
الابتعاد الكامل عن صفاته الشعبية .

أما لغة المسرحية فإنى أعجب منها تماماً فلم  
أحرص على استخدام لغة السيرة بسحرها  
الخاص ، بالرغم من حرصى على الموتيفات الشعبية  
فقد استخدمت لغة الشعر الجاهلي اللغة الأصلية  
« للمهلل بن أبي ربيعة » اللغة البدوية بجزالتها  
وجرسها الخاص ولم أكرر هذه اللغة حتى الآن .  
سبب اختياري للسيرة نابع من الرؤية الكلية  
لأعمالى ، فأنا أعمل على استلهاهم الفنون الشعبية  
وجعلها معادلاً للواقع ، وربما يكون الطابع الدرامى  
الإنسانى لهذه السيرة هو ما جذبني إليها وربما  
تكون الفكرة الفلسفية في طلب المستحيل .

أما عن العروض المسرحية التى تناولت هذه  
المسرحية فهى كثيرة ، فقد قدمها حمدي غيث  
مرتين ، وأعتقد أن العرض الأخير أرقى لأن إيقاعه  
سريع مستمد من لهفة المنتقم ، والموسيقى  
الداخلية للعرض ، فقد وضع فلسفة العرض داخل  
( كردون النار ) .

أما العرض القديم فكان ذا إيقاع بطيء ولكنه  
تميز بالاشباع اللغوى ، فقد كان نجومه كباريتقنون  
العربية وكان المسرح القومى في أوج مجده .  
أما محاولة رفيق الصبان بدمشق فقد أبرزت  
المركز المحورى في العرض وهو العرش ، فقد جعله  
العرض المحور الذى تدور حوله الأحداث مما أبرز  
الصراع على السلطة من خلال ديكور بسيط ، ثم  
حركة الممثلين وعلاقاتهم بالعرش الذى يظهر في  
البقعة المضيئة من المسرح .

أما محاولة المنصف السويسى وهو المخرج  
الشاب الملىء بالحيوية فقد التقط الشكل القصصى  
وأبرزه بحركة الممثلين وسكونهم وتداخل المشاهد ،  
فكان مثالا للمسرح الحديث الذى يتخفف من  
الديكور والملابس والأطر المادية ويستعيز عنها  
بكفاءة الممثلين وقدرتهم التعبيرية .



منهما يكمل الآخر ، وقد اعتمدت فيها على فكرة « الممثل الفرد » فهو من أهم عناصر العرض . وهذا العرض يكشف عن التناقضات التي يعانى منها العالم العربى . وتتميز موسيقى العرض بأنها موسيقى شعبية ، بل ووجود الراوى الشعبى للسيرة ( عزت القناوى ) بربابته .

وقد قابلتني مشكلة أساسية فى الديكور وهى كيفية التعبير عن تعدد الأحداث والتواريخ ، لذا كان لدى بعض الموتيفات المتحركة ، فقد عرضت المسرحية فى وكالة الغورى وكان المسرح محاطا بالجمهور وخير مثال على الحركة فى الديكور هو دور « الدروع » التى ساهمت فى حل مشكلة تعدد الامكنة ؛ إذ أننا بدوران الممثل ننقل ما بين داخل تونس وخارجها ، فوجه الممثل مصاحبا بالدروع يعنى خارج تونس والعكس .

## سفير العصفورى

مخرج مسرحيتى : ( الهلالية ، يا عنتر ) : هناك محاولات كثيرة لاستلهام السيرة بعضها من أجل ( الوجاهة ) وهو ما نرفضه من كتابنا ، وبعضها الآخر محاولات عرضت السيرة من وجهة نظر أوروبية مثل مسرحية « الزير سالم » لـ ( ألفريد فرج ) .

ولكن أبرز المحاولات هى مزج السيرة بالحدث الدرامى فى نسيج درامى متماسك ، وذلك ما حققته مسرحيات ( يسرى الجندى ) .

أما عن موقفى من السيرة فهو يتصل بموقفى من النص المسرحى ودور المخرج ، فالمخرج ليس ناقل سلبى للنص بل خالق له ، فلم أنبهر بالمبالغات الشعرية ، بل أقمت محاكمة عصرية للسيرة داخل العرض المسرحى وانتقدت أبطال السيرة وسخرت منهم لأنهم يدعون البطولة ، فهم قليلو الفعل كثيرو الكلام . وقد نبعت رؤيتى داخل المسرحيات من هذا الموقف ، فمسرحية « الهلالية » تتحدث عن الحرب الأهلية بين الأشقاء ، وفكرة اغتصاب أرض الغير

بمنطق الاحتياج ، وتطرح سؤالا عن المفهوم الصحيح للقيادة ، هل تكون قيادة فردية أم جماعية ؟ ثم أزمة النبوءة والخضوع للخزعبلات ، فأبطال العرض يسيرون لحتفهم وفقاً لمخطط خزعبلى . فالهلالية بالنسبة لى سيناريو لواقع عربى معاش متكرر نرى فيه الماضى من خلال الحاضر والعكس صحيح . أما مسرحية ( يا عنتر ) فهى كما يتضح من اسمها استصراخ أو طلب النجدة ، وكان عنتر ( شربة الحاج محمود ) الفارس الوحيد المنقذ ؛ ولكن العرض ينفى هذه الصورة ويظهره لديه « مركب نقص » بالمعنى النفسى يبيع ذاته وفروسيته فى رحلة عقيمة بحثا عن ( كنية عالية ) ليرتفع إلى طبقة السادة . وهذا الفهم المعاصر يقلل من قداسة تلك الشخصيات ويجعلها فى ظلال النقد .

أما البطل فى المسرحيتين فهو درامى له حركة درامية تتناسب مع روح الأحداث ، ندخله تحت الميكروسكوب لتشريح أفعاله وتحليلها ، فقد قدمت أبطال المسرحية بتحرر من قداستها فى سخرية أو محاكاة تهكمية ؛ بحيث يتضح الانقسام القائم بين أفعال الشخصية وأقوالها .

وقد قدمت المسرحيات فى اطار ( الفارس ) ، فخير وسيلة للتعبير عن مأساة الواقع وتقديم تراجيديات التراث هى نقد الأبطال المنتفخين بالمجد والفروسية وإسقاطها على الواقع المعاش . ويتضح ذلك من خلال الملابس فهى ضخمة متناقضة كل التناقض مع التكوين الجسدى للشخصية ؛ إذ إن خامات الملابس مألوفة ، فملابس عنتر مثلاً مليئة بالحديد الخردة ، أما أسلحته فخشبية كبيرة الحجم فارغة من الهيبة ، ويندفع من قدميه ( بمب الأطفال ) أما خامات ملابس بقية الشخصيات فى المسرحيتين ( قماش تنجيد ) ، وكأننا نشاهد عرضاً لمجموعة من المراتب والألحفة ، أى أجساد ضخمة لا تصلح لفعل أى شئ إلا أن تصبح سجادا مفروشا على الأرض .

وهكذا تسقط فكرة النبالة عن هؤلاء الأبطال ويصبح التناول البصرى لدى المشاهد يومياً ومألوفاً ، ويمكن تطبيق نفس القاعدة على كل مفردات العرض .

## حمدي غيث

مخرج عرض الزير سالم مرتين في الستينيات وفي التسعينيات :

اتخذت مسرحية الزير سالم من السيرة الشعبية المعروفة بهذا الاسم موضوعا لها ، فقد حافظ المؤلف إلى حد كبير على الوقائع الرئيسية للسيرة وشخصياتها ، وحافظ على العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات ، ولكنه عرضها برؤية جديدة تجلت في مفردات العرض المسرحي ، فالفكرة الأساسية في هذا العرض هي سعى الزير سالم لتحقيق المستحيل فالعدالة عنده لا تتحقق إلا بعودة « كليب » حيا ؛ لذا فقد أصبح بطلا عديميا يحطم كل ما حوله .

أما على مستوى الواقع المعاصر فلها أوجه متعددة ، فالمسرحية تعبر عن الفرقة الحادثة في الوطن العربي ، وعن الاقتتال العيشي بين الأخوة الذي لا طائل من ورائه ، فقد تعاملت مع المسرحية ليس كتراث شعبي ، بل كعمل درامي يقدم الاطار الشعبي برؤية معاصرة ، وقد ساعد على تقديم هذا الواقع توقيت عرض المسرحية فقد عرضت أثناء حرب الخليج .

أما بنية المسرحية فقد قدمتها على خشبة المسرح بعد أن حذفت منها مشاهد « الفلاش باك » عدا المشهد الأول الذي يبدأ بحكاية « الجد » قصة الصراع بين القبيلتين « بكر وتغلب » لحفيده « هجرس » الذي يعرض عليه كرسى العرش ثم تندفق المسرحية في تصاعد مستمر حتى نصل إلى نهاية الصراع ، ثم نعود مرة أخرى إلى المشهد الأول لتنتهي المسرحية .

ولقد رأيت كمخرج أن شخصيات المسرحية قد وجدت نفسها فجأة وعلى رغمها في دوامة هائلة متلازمة ، ولم تستطع الفكاهة منها .. طوفان جارف يبلع الجميع في أمواجه الصاخبة ، لقد فقدوا إرادة العقل ، بشروطه الإنسانية المتاحة ، فسقطوا في دوامة الجبن وغرقوا في أعماقها المظلمة .. إيقاع كأموج البحر المتلاحقة .. وكان همى الأول أن يدخل الممثلون في هذا الإيقاع .

ولقد حرصت على إلتقاط الإيقاع اللاهث . الذي لا هوادة فيه . كنت أقول للفنانين ( لا راحة في هذه المسرحية ) ( لا تلتقطوا أنفاسكم ) ومن أجل هذا تصورت هذه الطريقة الغريبة في تغيير الديكور .. أن يتغير بواسطة البشر ؛ حيث تؤدي حركة البشر حاملي الأستار كل المهمة ، بحيث لا يكون هناك أى وقت ولو جزء من الثانية نضيعة في الانتقال من منظر لمنظر ، كما هو المتبع دائما . وكان العمال يحملون قطع الأثاث إلى المسرح أو خارجه أو تنزل الستائر من أعلى ، أو تدخل قطع الديكور من الأجناب . بينما نصطنع نوعا من الإظلام الذي لا يخفى شيئا ، حيث نرى العمال في الظلام وهم يتسللون من المسرح وحيث لا يضيع بعض الوقت ، ولولثوان معدودة ، في الانتقال من مشهد إلى مشهد . لقد رفضت هذا تماما وأردت أن تلتحم المشاهد كلها في موجات متتابعة لا يوقفها شيء لتأخذ شخوص المسرحية في طياتها وهم يلهثون بإيقاع ملتهب لا هوادة فيه .

## أميل جرجس

مخرج عرض ( عنقرة ) :  
تطرح هذه المسرحية أكثر من قضية من خلال بناء مسرحي يتداخل فيه الخط الدرامي مع الخط الملحمي معبرة عن موقف فكري ، وهو أن الحلول الفردية فاشلة ، وأننا نحتاج لتعاون الجماعة .. فعنقرة ذو علاقة سيئة مع المرأة ، فامه قد تسببت في أزمتها بسبب وضعها الطبقي ، زوجة أبيه تشى به عند زوجها ، وعيلة لم تعط من حبها إلا بمقدار ؛ لذا حاول السعى وراء الفروسية . ويسقط البطل في النهاية لانفصاله عن الناس الذين ظنوه رمزا لهم .  
إن أول ما يطالعك في العرض هو الديكور الذي حافظت فيه بالتعاون مع المصمم « أشرف نعيم » على المضمون التاريخي والأبعاد المعاصرة بحيث لا يطفئ أحدهما على الآخر ، وقد قام المصمم لأول مرة بتوظيف مفردات الخط العربي ، فقد استخدم المعلقة كجزء من الديكور إلى جانب وضع العمل في



قدرة الشعب على حكم نفسه بنفسه فباع نفسه للحاكم .

## المرسى أبو العباس

ممثل بعرضى ( الهلالية ) ، ( يا عنتر ) :  
بطل السيرة له ملامح مميزة ، وصفات خاصة تعيش داخل الوجدان الجمعى ، وتتناقل عبر الأجيال . هذه الملامح تأخذ لب الناس بما فيها من مبالغة ويطولة ؛ ولكن العروض المسرحية وهى ( يا عنتر ) ، ( أبو زيد الهلالي ) عالجت هذه الملامح برؤى مختلفة . أما فيما يخص عرض ( يا : عنتر ) فعنتر شخص منافق متطلع يهوى الانتماء إلى البيض ( الطبقة العليا ) لأنه ينتمى إلى الطبقة الأدنى ، بل ينال حريته ( بالمساومة ) ، فعندما تطلب منه القبيلة الدفاع عنها يشترط أن ينال حريته ويتزوج عبلة ليس من أجل حبه لها بل من أجل الارتقاء ، والانتماء إلى هذه الطبقة ، وعندما نال حريته باع نفسه مرة أخرى للنعمان بن المنذر لى ينال مهر عبلة ، فاستبدلت البطولة بالإهانة لتوضيح ملامح هذه الشخصية . هذا وقد عانى البطل صراعا حقيقيا فى تمثيله لطبقة وسطى تريد أن تتسلق إلى الطبقة العليا ، وتكون النتيجة فقد كل شيء . فهو لم يستطع الإنتماء إلى هذه الطبقة العليا لأنهم رفضوه ، وكذلك فقد رفضته طبقته لأنه لم ينفذ وعده لهم بتحريرهم . إذن فالرؤية العامة التى حكمت العرض هى مهاجمة النموذج الفردى وتوضيح السبب الحقيقى للخلافات العربية ؛ وهى أن كلا منهم يعمل لصالح ذاته فقط . وليس معنى ذلك السخرية من السيرة الشعبية ؛ بل السخرية من مبالغات الرواة التى صاحبت السيرة وتعايشت واستمرت معها .  
أما عن أدائى للشخصية فقد نبع من التشكيل الفنى للعرض ، فكل عناصر العرض من ديكور وملابس وأداء وغير ذلك هدفها السخرية من هذه الشخصية ؛ لذا كان إيقاع الأداء إيقاعا سريعا ، فقد ظهر كذب البطل فى انفعالاته المتناقضة حيث يضحك ويبكى فى

أطار ملحمى ، وتقديم الغناء واللحن والموسيقى التى تتسلل إلى وجدان المشاهد للتعبير عن مشاهد الحزن والألم التى مرت بـ ( عنتر ، عبلة ) .

## أحمد زكى

مخرج مسرحية « ابن البلد »  
يرى المخرج « أحمد زكى » أن مسرحيته « ابن البلد » تكشف عن الجذور الأصلية التى يمكن أن تشكل مسرحا عربيا ، فقد ربطت فى العرض بين أصالة الفكرة ، ومعاصرة الموضوع . فالفكرة التى طرحت هى علاقة « عثمان بن الحبل » بصديقه الحاكم « الظاهر بيبرس » كمحور أساسى للصراع ، ثم علاقته بـ ( أم رشيد ) حبيبة القلب ، وهى الشخصية التى تحرك الخيال الذى صنعه « ابن دانيال » .

وقد اعتمدت بنية المسرحية على « المسرح » أى المسرح داخل المسرح . فهناك الأداء التمثيلى المبالغ فيه ، ويقابله مبالغة الأسلوب ، وتلك البنية مستوحاة من النص المكتوب . ويتميز العرض بالبساطة جاعلا من المشاهد ناقدًا أو رقيبا للأحداث ، فنجد لدينا بعض عناصر التفرير وقد ساعدت الجوقة على تفرير الأحداث من جهة إلى جانب الستارة الضوئية المبهرة التى منعت المشاهد من الاندماج مع العرض .

وعند تناولنا للسيرة لا يجب أن نتناولها كمتحف ملء بالنفائس ، بل نربط بينها وبين الحاضر من خلال مفردات العرض ، فتجربة « ابن البلد » تجربة إخراجية شديدة التفرد لا تقدم شكلا مألوفًا للمسرح . ولقد ساهم المنظر المسرحى الذى ابتكره « جريجورس سميث » على إبراز هذا التفرد فى مشهد القلعة الحاكمة التى يرقد تحتها العامة من الشعب ، وتبرز وسطها المآذن والقباب بأسلوب كاريكاتورى يبعث على خيبة الأمل لما آلت إليه تلك الصروح .

أما البطل « عثمان » فهو بطل تراجيدى فكرى ملتزم بقضايا عصره ، جاءت سقطته لأنه لم يفهم

آن واحد ، بل أنه يفتعل الحزن ويتقن تمثيله ، فكان لابد من الاستهزاء والسخرية ، لذا فقد كان أدائى للشخصية مبالغاً فيه ليبرز أن هذا البطل ليس بطلا حقيقيا .

أما العرض الآخر : ( أبو زيد الهلالي ) الذى أدت فيه دور « دياب » ، فالمسرحية تدور حول الحرب التى دارت بين القبيلتين ، عند رحيل ( أبى زيد ) إلى تونس ، ولكن العرض يحمل رؤية خاصة فتلك الخلافات العائلية ليس لها سبب مقنع ولا طائل منها ولا يجب أن تحدث لأن القضية بسيطة ، وهى الحصول على الطعام ، ويجب أن يساعد الأخوة كل منهم الآخر ، فلماذا تحدث بينهم الحروب ؟ أما عن شخصية ( دياب ) فهو شخص قد حدد مساره وهدفه من البداية ، فمبدأه الأساسى هو الحصول على ما يريد بحد السيف . أما عن الأداء فقد تميز كذلك بالسخرية ، وكان استمرارا للخط السابق ذكره فى مسرحية « يا . عنتر » .

## عبد الله غيث

بطل مسرحية « الزير سالم » فى الستينيات :

يقول عبد الله غيث إن مسرحية الزير سالم تستلهم السيرة الشعبية ، ولكنها تحمل رؤية معاصرة متعددة المستويات للعدل . المستوى الفلسفى - طلب العدل المطلق - ، الاجتماعى ، السياسى ، الاقتصادى .. إلخ . فمفهوم البطل فى مسرحية ألفريد فرج مفهوم تراجيدى تأتى دلالاته من قضيته الواضحة ، وهى البحث عن العدل المطلق ، فبطل المسرحية يرى أن العدل لا يتحقق إلا بعودة أخيه حيا مرة أخرى أو قتل العالم كله ، وكأن هذا المنطلق الفلسفى هو سبب مأساته و« سقوطه التراجيدى » .

أما عن أدائى للشخصية ، فقد حاولت أن أقدم شخصية « الزير سالم » التراجيدية ملبسا إياها ثوب البطل الشعبى الذى يعشقه الجماهير ،

محتفظا بلامحه متأثرا فى ذلك ببيئتي التى تربيت فيها ، فأنا ابن القرية عايشة السيرة وعشت بها وهى جزء من كيانى ، ولكن ليس معنى ذلك أنه لم يصبح بطل « ألفريد فرج » .

أما عن ديكور المسرحية فهى تتكون من مشاهد متتابعة وليست من فصول لها حدود ، إنما ينتقل العرض بين مجموعة من المشاهد المتتابعة والأماكن المختلفة ، فننتقل من القصر إلى الصحراء إلى المقابر وهكذا ، وقد استخدم فيها المخرج الديكور ذا الوجهين ، أى الديكور الذى يتحرك بحركة دوران بسيطة فننتقل من مشهد إلى مشهد ، ومثال ذلك مشهد عرش كليب فإذا تحرك حركة بسيطة أصبح القبر ، وكأن المخرج يريد أن يقول إن كرسى العرش ما هو إلا قبر لصاحبه ، وكانت وسيلة الانتقال من مشهد لمشهد هى شرائط الخيش تنزل فى مكان ما فتعطينا المشهد ، وكان هناك اللعب بالإضاءة التى تتغير تبعا للموقف ، وتتبع منه تبعا لدلالته فمشهد قتل كليب تواكبه الإضاءة الحمراء وهكذا . أما المسرحية المعاصرة فقد اختلف شكل الديكور فيها تماما حيث أصبح كتلة واحدة لها مستويات متعددة كل مستوى يدل على مشهد بعينه ، وأصبح الممثلون بأجسادهم جزءا من الديكور يساهمون فى تغييره .

## نبيل الحلفاوى

عرض « الزير سالم » الذى عرض فى التسعينيات : رؤيتى لمفهوم البطل تنبع من الرؤية الكلية للمؤلف والمخرج معا . فالرؤية التى تحكم العمل لها مستويان متوازيان هما : المستوى الفلسفى ( محاولة تحقيق المستحيل ) فقد بحث « الزير سالم » عن فكرة ( العدل المطلق ) إما الانتقام لأخيه بقتل كل أفراد القبيلة أو إعادة ( كليب ) إلى الحياة . أما المستوى الآخر وهو معالجة الصراعات الحالية الداخلية بين البلاد العربية بدلا من استثمار الجهود لمواجهة تحديات العصر . وأعتقد أن المستوى الغالب على العرض هو المستوى الفلسفى . وقد أقام العرض التوازن بين الجانبين الفلسفى والدرامى .



أما عروض الثقافة الجماهيرية فقد نجحت على المستوى التراثي ، ولكن حدث العكس . فهناك عنصر التطريب والتفرغ الكامل لسماع الراوى مما أفقد المسرحيات بنيتها . وهنا تكمن المشكلة في أن الواعين بالسيرة والذين عايشوها لم يتمكنوا من البناء المسرحي لعملهم والعكس صحيح الذين وعو البناء المسرحي لم يعايشوا السيرة فظهرت سيرة أكاديمية .

أما عن الرؤية التى تقدمها المسرحيات ، فمسرحيات يسرى الجندى ركزت على السيرة من حيث المضمون ، مع اعطائها رؤية جديدة ولكنها افتقدت البناء أو الشكل المسرحي ، فالكاتب لم يقدم الثوابت الإنسانية للشخصيات . وعلى العكس يميل الكاتب «ألفريد فرج» إلى البناء الدرامى ، فقد ركز على الثوابت الإنسانية للشخصية . ولكن ركز الكاتب عبد العزيز حمودة على الفكرة ، فهو كاتب فكر أولا والقضية لديه قضية الفكرة التى لها الغلبة على الفن ؛ لذا لا نشعر بالارتباط المباشر بين المسرحية والسيرة حتى أنها أخرجت تحت اسم : « ابن البلد » ولم تفتقد شيئا . ومن داخل بناء المسرحيات ينبع مفهوم البطل ، فقد ظل شعبيا عند يسرى الجندى ؛ ولكن مع افتقاده روح التلقائية والطلاوة . وعند « ألفريد فرج » هو بطل درامى يعانى من صراع نفسى ، ونجد فيه لمسات لنماذج أوروبية ، أما « الظاهر بيبرس » فهو مسرح الفكرة الذى ينفصل تماما عن السيرة .

أما لغة السيرة عند كل من يسرى الجندى ، ألفريد فرج فنلمح فيها روح السيرة ، لكن عند عبد العزيز حمودة لا نجد بينهما صلة .

فهناك شروط خاصة لمن يتعامل مع السيرة ، وكذلك له حقوق . فمن حقه أن يحذف ما يريد من السيرة ، وأن يضيف لها ولكن دون الاخلال ببنية السيرة مع مراعاة الجانِب النفسى والتاريخى للشخصيات ولا بد من الوعى بالعصر الذى أنتجت فيه السيرة أيضا .

وعلى هذا مفهوم البطل لدى ليس بطل السيرة الشعبية بل البطل التراجيدى - بمعنى الكلمة - بطل له نقطة ضعف أدت إلى سقوطه وهى تمسكه بالمستحيل وتحقيق العدل المطلق إذن فعلاقة المسرحية بالسيرة تتمثل فى الاعتماد على الفكرة الرئيسية ؛ ولكن برؤية جديدة ويتحول درامى خاص .

## أحمد مرعى

بطل مسرحية « ابن البلد » :  
إننى لا أستطيع تحديد كيف أدت الدور الذى قمت به ، فقد أديته بإحساس فى تلك اللحظة دون محاولة التنظير له . فمحاولة الإجابة عن سؤال هل تحول بطل مسرحية ابن البلد إلى بطل تراجيدى أم لا ؟ محاولة فاشلة تعنى التباعد عن الفن لأنى ممثل وليس ناقدا ،  
فعلى النقاد رؤية العمل والتنظير له .

## الناقد: نبيل راغب

عندما تستلهم مسرحية السيرة ، فلا بد أن تكون هناك بنية واحدة ، وهى البنية المتعارف عليها عالميا ؛ بنية المسرح . ويستطيع الكتاب أن يصلوا بذلك الطريق إلى ( المسرح العربى ) بالتركيز على ملامح السيرة والاستعارة منها مثل : الراوى ، الموسيقى الشعبية ؛ ولكن بتوظيف خاص دون أن تصل إلى أن تصبح ترفيها . إذن على الكتاب تقديم عناصر السيرة من خلال بناء مسرحى ، وهذا ما لم ينجح فيه الكتاب . فقد عجز الكتاب عن الاستفادة بملامح السيرة مع الحفاظ على بنية المسرح ، لأن هذا يحتاج لمعيشة السيرة معايشة كاملة وليس القراءة عن السيرة . فمعظم الكتاب أخرجوا السيرة عن مضمونها فمسخ وأدخل فى بناء غريب عنه .



# جولة الفنون الشعبية



## نادية السنوسى

## الرقص الشعبى على خريطة مصر

للفنون الشعبية باكااديمية الفنون . كما حضر هذا اللقاء الثقافى الأستاذ / عبد الغفار عودة ، وكيل وزارة الثقافة ورئيس قطاع الفنون الشعبية والأستاذ : سامى يونس - مدير عام الفرقة القومية للفنون الشعبية ولفيف من المثقفين والمهتمين بالفنون الشعبية والرقص الشعبى ، كما حضر عدد كبير من أعضاء الفرقة القومية للفنون الشعبية وبعض مصممي الرقصات الفنية المستلهمة من التراث الشعبى .

وقد قدم الأستاذ عبد الغفار عودة الأستاذ المحاضر ورحب بالسادة الحضور معرباً عن سعادته بهذا الملتقى الثقافى الذى يفتح آفاقاً لتعدد الرؤى ، الذى من شأنه أن يمد جسوراً قوية ترسخ المفاهيم الشعبية . كما طلب من السادة الضيوف أن يقفوا دقيقة حدادا على روح فقيده الفن المصرى الفنان على رضا .

فى ظل لقاء يدرك أهمية الرقص الشعبى ، ومدى تعبيره عن ثقافات الشعوب ، وتأثره بها ، وضرورة الاتجاه نحو جمعه وتوثيقه وتصنيفه ، ودراسة كل ما يتعلق به كفن يعتمد على أكثر من وسيلة أدائية أهمها هو التعبير الحركى المنتظم فى نسق جمالى معين . فى ظل هذا اللقاء شهد مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ . بداية سلسلة من المحاضرات الثقافية ذات المحاور المتعددة وقد هدفت المحاضرة التى نتناولها فى هذا العرض إلى تأصيل وترسيخ المفاهيم الصحيحة المتعلقة بهذا الفن التعبيرى الحركى وربط عناصره بالاصول والجذور التاريخية وما قد تحمله أشكال هذا التعبير من رموز أسطورية وذلك من أجل تحقيق نوع من التواصل الثقافى الحى ، ويرى الأستاذ صفوت كمال أن الابداع الشعبى المصرى هو محور هذا التواصل .

وقد قدم هذه المحاضرة الأستاذ . صفوت كمال - أستاذ الفولكلور وخبير الفنون الشعبية بالمعهد العالى



الأصل ، ومن المهم أن أوضح هذا كمهتم بالرقص وأصوله التاريخية لأن الرقص في النهاية يعبر عن ثقافة أمة وتاريخ شعب والجداريات في معبد الديـر البحرى والأقصر تدل على صحة ذلك . ويتتبع الأستاذ صفوت حركة الرقص على خريطة مصر مشيراً إلى أن الرقص بالعصا ينتشر على ضفاف النيل في مصر هذا يؤكد على أصالة هذا الرقص . وتجدر الإشارة إلى وجود ١٦ مدرسة للتخطيط في مصر . ويختلف تكتيك الرقص من محافظة لأخرى من الوجه القبلى إلى الوجه البحرى ولا يوجد تخطيط في الصحراء الشرقية أو الغربية .

وفي منطقة النوبة مثلاً ثلاث مناطق : الكنوز والفادجا والعرب ، ومجموعة العرب لهم رقصاتهم الخاصة ، كما نلاحظ في جنوب النوبة ( الفاديـجا ) وهؤلاء نوبيون أصليون وملاحمهم أقل زنجيه من أهل الشمال . ( وفادجا ) بلغة المحاسة هى أرض الهاريين من الهلاك ، ولذلك نجد تأثير الدم الزنجى في الشمال أكثر من الجنوب ، ومن الغريب هنا وجود رقصة في النوبة يحاكي بها الراكب أنه يركب حصاناً ، وهم ليس لديهم خيول حالياً ، ولكن في القديم كانت المنطقة ثرية . وهذه الرقصة كانت تؤدى في مولد سيدى سعد « سيسات » . والغريب أنهم نقلوا هذه الرقصة معهم إلى الشمال حينما نُقلت النوبة من جنوب أسوان إلى شمال أسوان .. كوم أمبو .

والسؤال الآن من أين أتت هذه الرقصة ؟ أن لم يكن هناك موروث ثقافى ويتضمن أيضاً كثير من فنون النوبة ورسومات المعابد وتشكيلهم لزخرفة الجدران . ومن الغريب أن تجد السيدات في الحياة النوبية وهن محجبات ، لأن العفة هى سماتهن فلا حاجة إلى التعبير عن ذلك . وننتقل إلى نبلاء النوبة ، فنجد رقصة تسمى « الأراغيد » . وهذه الرقصة تعتمد على خطوط رأسية وخطوط أفقية متقاطعة متعامدة بين الرجال والنساء . وقد ربط الأستاذ صفون كمال بين هذا التشكيل الراقص وفن العمارة في النوبة ، فالعمارة كتلة ثابتة ، والرقص كتلة متحركة ، وارتباط الزى بالرقص شئ طبيعى ، وفي الجزء الشمالى

أكد الأستاذ صفوت كمال — على أن الرقص يتكون من مجموعة جمل فنية حركية مثل أى عمل موسيقى سيمفونى ، فالشعر مثلاً كلمة منطوقة ، ووسيلته في التعبير هى الكلمة . أما الرقص فوسيلته في التعبير هى الحركة ، ونحكم الإرادة في الجسم حتى يتمكن أن يعبر في تكوينات تشكيلية عن موضوع فكرى أو حتى فلسفى . ونخلص من ذلك إلى أن الرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة لها صياغاتها الفنية . كما تناول مشكلة كيف يوظف المسرح لخدمة الرقص الشعبى ، وكذلك كيف يوظف الرقص الشعبى على المسرح .

كما أبدى بعض تحفظاته على بعض فرق الفن الشعبى الاقليمية لقلة عدد الجمل الشعبى المكونة لكل رقصة واعتمادها على جملة ونصف جملة حركية ، في حين أن هناك ثراء في كل عناصر الرقصات الشعبىة الاصيلية .. وقد تساءل عن عدم تحرر الدقة في استلهاهم هذا التراث الشعبى المصرى الفنى . فالرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة .

#### المزمار آلة مصرية فرعونية : —

المزمار آلة مصرية فرعونية أسمها « ماة » فهل اشتقت منها « الأبوا » تلك الآلة العالمية أم لا ؟ هذا سؤال ينبغى تحقيقه بدقة .

والآله المصرية « السبسى » أو « الرئيس » ترتبط بالسورناى . والمزمار المصرى هو الآلة الأساسية التى تصاحب اللعب بالعصا ، وغيرها من الآلات مثل الأرغول ينبغى الاهتمام بأصولها ، ومدى مساهمتها في عملية التعبير الحركى « الرقص » وعلاقاتها ببقية عناصر التعبير الفنى الحركى والموسيقى الأخرى . الرقص بالعصا فرعونى الأصل : —

عندما يصل الحديث إلى هذه النقطة لابد أن أوضح لكل مهتم بالرقص الشعبى أن الرقص بالعصا هو رقص له أصوله الفرعونية القديمة . ووجب هنا أيضاً أن انبه إلى خطأ وقعت فيه الفرقة القومية وهو أنها كانت تقدم التخطيط بشكل قوقازى مع أنه فرعونى

بدأت تظهر مع العرب رقصة نسميها السيف مع الدرق أى الدرع فى منطقة العلاقى وهم جعافرة ، وكنوز تعنى أصلا نك كنز ، بالديموطيقى ، أى أرض حاملى الرماح .

وفى الجانب الآخر من النوبة يزدهر « الفرزان » وهو دخول الايقاعات الزخرفية على الايقاعات الاصلية ، لان الحركات عندهم أكثر تنوعا وتكون على شكل صنفين من الرجال وبينهما امرأة وتظهر مهارتها الفردية ، « جاشا سايا » أى أمشى واتمخترى . وهذه الالفاظ فرعونية .. إذن ألا يجوز أن تكون هناك أيضا حركات فرعونية دخلت على هذه الرقصات ؟! الاجابة صعبة وتحتاج إلى أبحاث متعددة . أيضا توجد آلة ( كسر ) التى نسميها ( كتر ) ويقال أنها أصل القيثارة ، فما حقيقة ذلك ؟

وتطرق الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك إلى ضرورة أن يتحلى الباحث عن التراث بالصبر ، ذلك لأن تحصيل العلم معاناة ، والرقص علم تخطيط الحركات الجسمانية .

ثم انتقل الأستاذ صفوت بعد ذلك إلى السمسمية وما يصاحبها من فنون الطرب ، بمعنى أن العازف يعزف والآخرون يسمعون ويشاركون بالغناء أو بالكف والرقص .

والسمسمية توجد فى كل وادى النيل وتمتد إلى الاسكندرية ورشيد . ويظهر مع الطنبورة رقصة السيف والدرق ، وتمتد من الفردقة حتى حلايب .

وأشار إلى أن أهل النوبة أناس مسالمين ، ومع ذلك يتميزون بقوة جسمانية تنعكس بالتالى على رقصاتهم . وهنا يجب أن ننتبه إلى أن دراسة الخصائص الجسمانية من المحاور الهامة لدراسة الحركات المصاحبة للرقص وهناك علم أنثروبولوجيا الرقص الذى يهتم بمجالات وأجناس الرقص .

ويشير الأستاذ صفوت - إلى أن حفلات الحناء السويسى لها أصول متماثلة مع الحناء النوبى ، وبذلك تكون الهجرة من النوبة ليست للآلة فقط ، ولكن يصاحب هذه الآلة فنون الاداء الحركى .

وينتقل الأستاذ صفوت إلى القصير من البحر الأحمر وإلى قفط .. وكان فى القديم بينهما قناة سبى الأولى ، وتوجد لديهم مجموعة الغاب مثل الارغول والعفافة والنأى والسلامية ، ومن الجدير بالذكر هنا أنه فى متحف فينا الاثنوجرافى توجد أطقم غاب مصرية موسيقية كاملة لا يوجد مثلها فى مصر ، وتظهر آلة فى أسوان هى « الربابة » ، ويعزف عليها بقوس . وهى ذات أصول عربية وفارسية وهندية . وعند بدو سينا توجد الشتاوية ، وهى آلة المزمار المصنوع من الغاب المزدوج . ومع مجموعة النأى هذه ظهرت رقصات جديدة تصاحب الغناء التطريبي مع الموال ، ويظهر الرقص بالعصا الخيزران كذلك . ثم انتقل الأستاذ / صفوت سريعا إلى أسبوط والفيوم ، وتظهر الراقصة وهى تمسك عصا أحيانا فى « الدحّيه » . وقد أشار إلى الأدوات والآلات التى أضيفت إلى الرقص فمثلا دخل بعد ذلك على الرقص أدوات مثل القلل مع العوالم ، وتطورت حتى أصبحت الشمعدان ، وبدأت تظهر فرق الغوازى وهم فئات فى الأقصر « بنات مازن » ، وغوازى الحلب ، والمصاليب ، والنور ، والفجر . وهذا القطاع مرفوض اجتماعيا ، لا يجوز أن يقدم على المسرح ، لانه فى الأصل لابد من النظر إلى الرقص من خلال منظور أخلاقى وقيمى حيث يرتبط بقيم وتقاليد المجتمع المصرى .

ويرى الأستاذ / صفوت ضرورة أن يكون استلهم الفنان مقترنا بالواقع أولا ، وأن تكون أضافة موتيفة أو موتيفات « عنصر أو عدة عناصر » متناسبة مع الموضوع ؛ ذلك أن فقدان التفكير العلمى فى الفن يفقده هويته . وأشار إلى العلاقة الوثيقة بين الفن والعلم ، فالعلم فى أعلى درجاته فن ، والفن فى أعلى درجاته علم . والعلم كشف عن جوهر الطبيعة لتكون فى خدمة الانسان ، والفن كشف لجوهر الانسان ، والتعبير الحركى فى نسق جمالى هو رقصة .

وهنا ينتقل الأستاذ / صفوت إلى الاسكندرية مع رقصة النقرزان ورقصة المريا ، وهى ذات بعد تاريخى ، ويرتبط بالختان ، وهو عادة فرعونية ويشير أيضا إلى الرقص بمجموعة الساكنين الشائعة بين



صيادى السمك فى الاسكندرية . ثم ينتقل الأستاذ صفوت إلى رشيد ورقص الصيادين ، وهو مستمد من البحر . وتؤدى الرقصات مع فرحة الصيادين بشباكهم المملوءة بالسمك .

من قال ان مصر لا يوجد بها رقص

جماعى : —

الحقيقة أن مصر بها مجموعات من الرقص الشعبى الجماعى سواء أكان للرجال أم للنساء أو للاثنتين معاً . ويوجد أيضاً رقص آخر للرجال مع راقصة واحدة مثل الكفاة أو الحجالة . وهناك أيضاً رقصة الطيارة فى الشرقية . وغير ذلك من رقصات البدو التى تحتاج إلى حديث آخر مستقل .

وهنا أشار الأستاذ صفوت إلى قضية هامة ألا وهى البقايا الأسطورية فى أداء فنون الرقص ؟ وما هى العادات الخرافية التى دخلت على مفهوم الرقص ؟ وما مدى ارتباط الأدب الشعبى والأزياء بالرقص ؟ . الإجابة هى أن الرقص الشعبى ترتبط به آداب

وأساطير وتاريخ ، حتى أنه يوجد ما يسمى الآن « أنثروبولوجيا » الرقص . ونجد أن الإبداع الشعبى مرتبط فى بعض جوانبه ببقايا أسطورة أيزيس وأوزيريس ، ويمكن تتبع ذلك حتى نصل إلى حسن ونعيمة ، أى أن هناك موروثة شعبية منذ الفراعنة مروراً بالفن القبطى والإسلامى وإلى الآن . وفى هذا أكبر دليل على وجود التواصل الثقافى الحسى .

وقد اختتم الأستاذ / صفوت كمال الندوة بالتأكيد على أهمية هذا المنحى ، والتأكيد على مسئوليتنا تجاه فنوننا الشعبية ، وأنها مسئلية علمية وقومية فى آن .

وقد حدثت بعض المداخلات فى المحاضرة ، وكان أهم هذه المداخلات هى مداخل الأستاذ د . يحيى عبد التواب أستاذ الباليه ، حيث تعرض سيادته لمفهوم استلهم الرقص الشعبى وحدوده . وقام الأستاذ صفوت بتوضيح الفارق بين ما هو إبداع فردى ، وما هو إبداع مستلهم من الماثور الشعبى ، وما هو ماثور شعبى من إبداع الجماعة الشعبية . وقد استغرقت المحاضرة والتعقيب أكثر من ثلاث ساعات مليئة بالحيوية الثقافية والمعرفة الموسوعية وتعد مجالات الحوار .



# أبو زيد الهلالي فى الأوبرا

## محمد عثمان جبريل

فى الفترة ما بين ٢٦ مارس إلى ٣ إبريل أقيم معرض الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بقاعة الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى « دار الأوبرا » وضم المعرض لوحات مستوحاة من السيرة الهلالية التى تعد من السير الشعبية التى تتناول حياة أحد الأبطال الشعبيين البارزين من تاريخ الملاحم الشعبية التى تجدها الشعوب تاريخاً مجيداً تحفظها عن ظهر قلب وتستلهمها فى كل فنونها .

بعد هذا المعرض الذى كان بداية لقاء حسن الشرق بالعالمية توالى معارضه فى مدينة مونشن ( ١٩٩٠ ) ، ثم مدينة برلين فى نفس العام وقد قام التلفزيون الألمانى ( A.R.D. ) بعمل فيلم تسجيلى عن حياة وبيئة وفن حسن الشرق ، تكلف ٥٥ ألف دولار وبلغت مدة عرضه ٣٠ دقيقة وقامت معظم شبكات التلفزيون الأوربى بإذاعة اللقاء بعدها أصبح حسن الشرق معروفاً فى كل أنحاء العالم ، وأقتنيت لوحاته مؤسسات وأشخاص فى كل من : ألمانيا - إيطاليا - أمريكا - سويسرا - فلسطين ( منظمة التحرير ) كما اقتنى أحد البنوك المصرية كثيراً من أعماله عندما كان الفنان الكبير عبد السلام الشريف المستشار الفنى لهذا البنك . والفنان حسن الشرق من مواليد

وهذا هو أول معرض للفنان حسن الشرق بدار الأوبرا بالقاهرة بعد أربع معارض منفردة فى مدينة المنيا ، وثلاث معارض بقاعة د. حسن رجب بالقاهرة ، خلاف المعارض الجماعية ، وبمناسبة مرور عشر سنوات على ميثاق الصداقة بين مدينة القاهرة ومدينة شتوتجارت الألمانية ( ١٩٨٩ ) أقيم له أول معرض خارج مصر .

وقد كان لمعرض شتوتجارت صدئ كبيراً فقد ذكر المعلقون الألمان أنهم لأول مرة يشاهدون فناً مصرياً أصيلاً ، لأن كل المعارض المصرية التى زارتهم من قبل كانت منفذة بأسلوب الفن الأوربى الذى أفقدها قدراً من أصالتها ، بالرغم من أنهم يعتقدون أن الفن الأوربى أصبح « اسبرانتو » الفن ، أى لغته الدولية التى يتحدث بها كل فنانى العالم .



٢٨ / ٥ / ١٩٤٩ ، بقرية زاوية سلطان القبلية ،  
وهى قرية تقع جنوب مدينة المنيا شرق النيل ، وقد  
ظهرت موهبة الشرق منذ طفولته حتى شدت انتباه  
المعلمين فى المدرسة الابتدائية فأشركوه فى رسم  
وتنفيذ لوحات الوسائل التعليمية ، ولكن حالت  
الظروف بينه وبين إستكمال تعليمه ، فبعد حصوله  
على الشهادة الابتدائية أرغم على ترك المدرسة ،  
والعمل مع والده فى محل الجزارة الذى يمتلكه ؛  
ولكنه لم ينجح فى أن يكون جزارا ( قصابا )  
لاحساسه بالتناقض بين طبيعة هذا العمل التى  
تتناهى من وجهة نظره مع موهبته وهوايته .

لم يصمد حسن الشرق فى مهنة الجزارة أكثر من  
خمس سنوات ، ترك بعدها العمل مع والده ، وأفتتح  
لنفسه دكانا للبقالة لرغبته فى الاستقلال وتوفير  
المال الذى يستطيع به الانفاق على هوايته المكلفة ،  
وكانت بقالته ذات ذوق خاص كما يصفها الفنان  
عبد السلام الشريف فمحتوياتها منسقة بذوق فنى  
واضح على أرصف مدهونة باللون الوردى .

وقد واجه فى بداية مشواره استنكارا من رجال  
قريته لاهماله عمله فى التجارة من وجهة نظرهم  
والاهتمام بفنه ، الذى كانوا يرونه ضريبا من الجنون  
المضيع للوقت والمال ، ويعلل حسن الشرق هذا  
السلوك لعدم تعود أهل قريته على وجود فنان  
يخلص لفنه من قبل ، ولكن عندما تبلورت أدواته  
الفنية آمن به أهل قريته وأصبحوا من ( زبائنه )  
يطلبونه ليزين جدرانهم بل ولتصميم دورهم  
الجديدة التى يبنونها بطراز فنى رائع ، وينفذها  
بمواد البيئة ويسقفها بالقباب ويقول انه يتبع فى  
ذلك خطوات المهندس الفنان المرحوم حسن فتحي ،  
ويعتبر الاتيليه الذى بناه لنفسه فى قريته نموذجا  
لهذا الطراز الشعبى المستلهم من الأبنية فى جنوب  
الوادى .

وللفنان حسن أسلوبه المتميز فى اشباع رغبات  
أهل قريته وتنمية حسهم الفنى وذلك بالتعبير عن  
المواضيع المحببة لديهم فى تنفيذه لجدارياته ويقول  
ان أحب هذه المواضيع مفردات السيرة الهلالية ،

وكذلك التعبير عم يشعر به المتلقى ( الزبون ) أثناء  
التجربة التى يريد التعبير عنها ، هى غالبا الرحلة  
للأراضى المقدسة بالحجاز ( الحج ) فيتعمد أن  
يسأل الحاج عن الوسيلة التى أستخدمها فى سفره  
وعن مشاعره عند رؤيته للكعبة لأول مرة ، وما رسب  
فى ذهنه من تجربة الطواف وزيارة قبر الرسول صلى  
الله عليه وسلم ، ثم يقوم بتنفيذ كل هذه العناصر فى  
لوحاته الجدارية بالألوان الزاهية المحببة لأهل  
قريته ، والتى تعبر فى نفس الوقت عن الحالة  
النفسية للحاج التى تكون خليطا من النقاء  
والبهجة ، ولذلك أصبح جمهوره الأول أهل قريته  
الذى ينتظر أعماله الجديدة ويقابلها بالإحتفال  
والسعادة وهو يعبر عن ملامح بيئته بحساسيتها  
الخاصة التى تميزه عن الفنانين الأكاديميين وتجعله  
أكثر صدقا وأصالة من أى مغامر يحاول التعبير عن  
نفس مواضع لوحاته .

وبرغم ذلك لم يقنع بما وصلت إليه قدرته الفنية  
التي تكونت بطريقة تلقائية ؛ كانت نتيجة امتزاج  
الموهبة المطبوعة والموروث الشعبى الذى استجمعه  
كما يقول الأستاذ عبد السلام الشريف من نشأته فى  
بيئة محافظه تقدر القيم المتوارثة إلى حد المطلق .  
ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية فكان من  
الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية  
والروحية بمجالات التشكيل ؛ ولكن عندما سمع عن  
إفتتاح قسم للدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة  
بمدينة المنيا التحق به ، وعندما سمع نصيحة  
أساتذته بأن تميزه لا يتأتى إلا بالمحافظة على  
فطرته وتلقائيته ، وعليه أن يستفيد من دراسته فى  
تنمية قدرته على تذوق الفن ، اقتنع بهذا النصح  
وعمل على تأكيده .

ويتميز مجمل إنتاج الفنان التلقائى حسن  
الشرق بميزات عامة تنبع من قربه للاتجاه الفطرى  
التبصرى الذى يتصف بالشمول فى الموضوع  
والأسلوب والرمز والارتباط بالجذور الثقافية  
المحلية ، ومن هذه المميزات التركيز على تصوير  
الحكايات والأساطير والسير الشعبية ، وتصوير

العادات والتقاليد الشعبية بأسلوب صوفي  
ميتافيزيقي يتسم بالفطرية المفرطة .

ويرى الفنان حسن الشرق أن قيمته في فطريته  
وأرتباطه ببيئته الشعبية فهو دائم التأكيد على ذلك  
سواء في أعماله أو في كلامه فعندما تسأله عن ماهية  
تعامله مع البيئة يقول « أتعامل مع بيئتي بمنطق  
العاشق ولكن لا أنقلها نقلا حرفيا بل أحللها  
وأنقدها » فهو يرى نفسه فنانا يعبر عن الواقعية ،  
بمعنى أنه لا ينفصل عن بيئته ، ويعتبر نفسه أداة  
هذا الواقع لتسجيل ما به من جمال ، وأيضا لا عادة  
تنظيم إضطرابه تنظيما فنيا ، ومن رأيه أن المدارس  
الفنية الوافدة التي لم يستطع الوجدان الشعبى  
إستساغتها هي السبب الأول في تكوين الفجوة بين  
المتلقى والفنن الجميلة .

وعن كيفية ميلاد اللوحة يقول « أبدأ في اختيار  
الفكرة التي قد تكون بنت لقراءة ما ، أو تعبيراً عن  
أغنية أو مثل شعبي ، أو معاشية موقف يحرك  
داخلي احساس الفنان ويفجر داخلي الرغبة في  
التعبير ، ثم أبدأ في رسم اللوحة بحرية كاملة ودون  
تخطيط سابق ، فعندما أرسم إنسانا أبدأ برسم  
رأسه ولا أعرف أين ولا كيف ستنتهي قدمه ! »

وحسن الشرق فنان اتسق مع بيئته ، فلم يقع في  
الازدواجية التي قد تصيب البعض من الفنانين إذا  
وخزهم سهم من شهرة ، فهو لا يزال يرتدى الجلباب  
البلدى ، ويعيش في قريته التي تكون نسيجه الفنى  
والإنسانى ويرفض الانتقال إلى المدينة بكل  
ما تمثله لديه من ضياع للهوية والشخصية الفنية .

ومعرضه الذى أقيم بدار الأوبرا نشاهد فيه دلائل  
فطريته وصق توجهه ، فكل لوحة تنطق بأصالة  
فنه ، فهو أبن شرعى للفن الشعبى لا مقلد  
ولا مغامر ، وأول هذه الدلائل هو الموضوع الذى تدور  
حوله لوحات المعرض نفسه ، فلوحاته تصور  
مشاهد جزء من السيرة الهلالية يبدأ عند ما يبلغ  
رزق والد الفارس « أبو زيد الهلالي » الثمانين من  
عمره ، ولم يكن قد رزقه الله بالولد الذى سيحمل  
إسمه وسيفه ، ومن خلال هاتف الصحراء يعرف أن

أرض الحجاز هي المكان الذى سيلقى فيه بالزوجة  
الصالحة « خضرة الشريفة » .

... وبعد ذلك يتزوج الأمير رزق من خضرة الشريفة  
التي تهبه فتاة وتتوقف عن الإنجاب لمدة ١١  
عاما ، ثم تذهب إلى بحيرة الأمنيات حيث تهبط  
الطيور من كل نوع ولون ، وتتمنى أن تلد طفلا مثل  
الطائر الأسود الذى يهزم جميع الطيور وبالفعل تلد  
طفلا أسودا ، الامر الذى يجعل زوجها وقبيلتها  
يتهمها بالخيانة فتطرد من القبيلة وتتوقف  
مسيرتها أمام أرض « بوابة العلامات » حيث  
يرعاها ملك فاضل وحيث يأمن ابنها « سلامة » أو  
أبو زيد بالرعاية والعلم .

ويتعلم أبو زيد الفروسية حيث يتفوق على أقرانه  
فيتحرسون به لغيرتهم منه ، وهنا تظهر أول  
علامات فروسيته بالرغم من أنه مازال طفلا ،  
وتتطور الأحداث إلى أن يصبح فارسا حقيقيا يقاتل  
أبناء قبيلة بنى عقيل أعداء قبيلة بنى هلال ،  
ويصبح دوره في لحظة أن ينتصر لنفسه ضد أفراد  
قبيلته نفسها دون أن يدري .

... .. ويتصاف أن يقتل جميع من قام بدور في  
اتهام وطرد أمه من أرض الهلالية ، ثم يلتقى أبو زيد  
بوالده وأخته شحيحة بعد فراق دام ١٤ عاما ،  
 ويعرف كل منهم حقيقة الآخر ، ويطالب أبو زيد برد  
اعتبار أمه ويتنازل عن حقوقه هو ، ويطلب أن تفرش  
الأرض بالحرير طوال الطريق إلى أرض أمه .  
وبالفعل يتم لها هذا ويكون خير دليل على براءتها ،  
وتلقب منذ هذه اللحظة بخضرة الشريفة .

بنهاية هذا الجزء يختم حسن الشرق لوحات  
معرضه ، التي صورت في لوحة مشهدا من مشاهد  
هذا الجزء في تتابع درامى رائع ، ولم ينس أن يبدأ  
لوحاته بلوحة تمثل شاعر الرماية المصدر الأشهر  
لرواية السيرة ، مع سيدتين متماثلتين عن يمين وعن  
يسار الشاعر ، ويقصد بهذه المرأة الجدة التي تقع في  
نفس مرتبة الشاعر في الحفاظ على هذه السيرة ، بل  
قد تكون مرجعا لشاعر الرياب ، وفي خلفية هذه  
اللوحة نجده قد سجل بالكتابة العبارة التقليدية



ما بين كل هذا بالتنقيط غير المنتظم متعدد الألوان في صخب واضح ، بل نجده في خلفيات بعض اللوحات يرسم حروفا شبيهة بالحروف الهيروغليفية ، ويرى الفنان الشرق هذا الازدحام الصاخب أنه نوع من محاكاة الواقع المزدهم بالبشر والضوضاء .

ومن العناصر التي نراها في كل لوحاته تقريبا : الخط العري ، والذي يستخدمه بطريقة جمالية ناجحة ، حتى أنني لا أذكر - بعد المشاهدة - معنى الكلمات بطريقة تفصلها عن الموضوع الكلى للوحة . أما عن أسلوبه في استعمال الخط نجده يعتمد الفصل بين الرسم وبين الخط ، إما بكتابة الأشعار - التي تروى أحداث اللوحة - داخل السيف الموتيفة الشعبية المعروفة أو داخل ما يشبه - البرديات أو الوثائق القديمة ، ويبرر افراطه في استخدام الخط بحبه للوضوح والصراحة ويقول « لذلك أتعجل فهم لوحاتي فاكتب منطوق هذه اللوحات ، ولا يعتبر استخدام الخط عيبا اذا كان موظفا توظيفا جيدا في اللوحة » .

ونلاحظ في لوحاته أيضا تعمه إظهار ألق التفاصيل فنجده يعتنى بإظهار طراز الأزياء وزخرفة الاقمشة وثنيات الثياب ، والمرأة عنده محتشمة لا نرى تفاصيل جسدها ؛ دائما امرأة لوحاته ترتدى غطاء الرأس التقليدي ، حتى أنها تعتبر من رموزه المميزة التي إن رآها المتلقى تعرف على صاحب اللوحة بلا تردد .

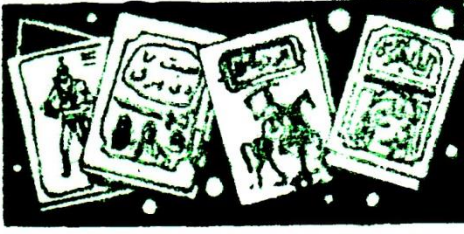
هذا هو الفنان التلقائي حسن عبد الرحمن الشرق الفلاح ابن القرية المصرية التي دفن فيها الشيخ القرطبي صاحب تفسير القرآن الأشهر ، قرية أنجبت في الزمن الخصب السيدة هدى شعراوي ، وأبت أن تستسلم للبوار فأنبتت فنان يحب أن يوصف بأنه عقاد الفن التشكيلي ، فالأديب والمفكر عباس العقاد هو المثل الأعلى لحسن الشرق لتشابه ظروفهما فهما من جنوب الوادي وحظهما من التعليم الرسمي متقارب ، ولكن هل سيجد الفنان الشرق من يحتفل به في وطنه ويضعه في دائرة الضوء ، ليرى العالم أن لهذا الشعب روح فنانة ذات شخصية متفردة تتصف بالعبقريّة والتجدد ؟ .. ربما

التي يبدأ بها الشاعر روايته « قال الراوى يا سادة يا كرام - صلو على النبي خير الأنام » ولم يغفل في الخلفية رسم الأسد حامل السيف الذي يرمز لأبى زيد ، وكذلك رسم الكف وفي داخله عين كمحاولة لإضفاء الجو الشعبى على اللوحة .

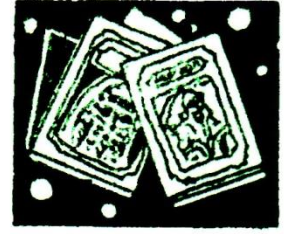
وقد استخدم الفنان الشرق في تنفيذ لوحاته ألوان الجواش والأكرأ وأصباغ مختلفة ، ونلاحظ في أغلب لوحات معرضه افراطه في استخدام اللون الأخضر خاصة في الخلفيات ، ويبدو أن اللون الأخضر يمثل له كما يمثل لكل أبناء المجتمع الزراعى لون النماء والخصوبة أى لون الحياة نفسها . أما عن وجهة نظره الخاصة فإنه يعتبر نفسه امتدادا للفنان المصرى الفرعوني الذي استخدم اللون الأخضر الزيتوني بكثرة - كما لاحظ هو - ويقول : « لذلك يدخل اللون الأخضر في معظم لوحاتي ، وعموما أستمد ألواني من الطبيعة فهي ملاذى ، وأنا أحب اللون الذى أصبغه بنفسى حتى لو كان غير موظف علميا من وجهة النظر الأكاديمية » .

ويتميز أسلوبه في تنفيذ لوحاته بالنقاء وقوة التعبير واحتوائه على قيم فنية وابداعية ، مما يجعل لوحاته تصل إلى قلب المتلقى مباشرة ، ربما لتمائل مفردات الموروث الشعبى في وجدان الفنان والمتلقى ، ولكن قد يكون السبب الأساسى لتقائمه العالية التي تقول للمتلقى ان هذه اللوحات تصدر عن وجدان خالص ويدون إعداد مسبق ، ونفذت بطريقة التعبير الفورى عن الأفكار ويدون خلل في إيقاع أو توازن في خطوطها وألوانها ومضمونها ، ومن مظاهر تلقائيته وأسلوبه الشعبى عدم تقيده بنسب بين عناصر اللوحة وعدم مراعاة قواعد المنظور ، وإن كان قد نجح في خلق أعماق مختلفة للوحة الواحدة باستخدام درجات الألوان والخط ويعثرة الموتيفات الشعبية في جسم اللوحة بتنسيق خاص .

من أبرز سمات الفنان حسن الشرق خوفه من الفراغ ؛ فنجده يتوسل بعدة حيل فنية لإزحام اللوحة ، ومن هذه الحيل استخدام موتيفات شعبية كالـ كف والحبّات والعصفور وحلزونات زخرفية ويملا



# مكتبة الفنون الشعبية



## المعتقدات الدينية لدى الشعوب

المشرف على التحرير : جعفرى بارندر  
ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام  
مراجعة: د. عبد الغفار مكاوى  
نقـد: د. عصام عبد الله

ويقدر ما يكون هذا العرض أو النقل أميناً وموضوعياً ، بقدر ما يكتسب الكتاب من قيمة وأهمية . وتزخر المكتبة الأجنبية والعربية بالعديد من الدراسات الجادة التى تتناول المعتقدات الدينية والملل والنحل والمذاهب لدى شعوب العالم المختلفة لمعل أشهرها فى عالمنا العربى والإسلامى ما كتبه « أبو الريحان البيرونى » فى القرن الخامس الهجرى عن « تحقيق ما للهند من مقولة ، مقبولة فى العقل أو مزدولة » ، والذى قام على نشره المستشرق الألمانى « إيوارد سخاو » عام ١٨٨٧ م .

كذلك كتاب « الشهرستانى » : « الملل والنحل » الذى يؤرخ فيه لأديان عصره بمنهج علمى دقيق ، ويكتب بموضوعية عن المجوس واليهود والنصارى والمسلمين والصائبة وعبدة

إذا كان من الصعب تركيز أية عقيدة دينية أصيلة فى بضع صفحات مضغوطة ، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة فى حالة « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » ، التى يعرض لها الكتاب الذى بين أيدينا ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » بالكويت .

وتكمن الصعوبة أساساً فى كون العقائد الدينية ليست أنساقاً أيديولوجية قصد بها التقييم العقلى ، وإنما هى ممارسة حية وتجربة روحية عميقة . وكما يقول البوذيون : « إذا أردت أن تفهم « البوذية » فلا بد لك أن تمارسها ! » .

ورغم ذلك فإن ما يمكن عرضه أو نقله مطبوعاً ومكتفياً هو الوصف العام لوجهة نظر هذه العقائد من الموقف الإنسانى ، والحاجات الروحية للإنسان ، التى ترى كل منها أنها أبلغت عناصرها الجوهرية .



الكواكب والأوثان والماء ، ومعتقدات الهنود لاسيما البراهمة .

أما الكتاب الذى نعرض له وهو : « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » فهو يثير أكثر من إشكالية ليس في مجال العرض أو النقل فحسب ، وإنما أيضاً حتمية ترجمته أساساً إلى العربية في سلسلة واسعة الانتشار كسلسلة « عالم المعرفة » ، التى تزخر بالعديد من المستشارين الذين هم على درجة كبيرة من الكفاءة والدقة العلمية في اختياراتهم سواء للكتب المؤلفة أو المترجمة .

عنوان هذا الكتاب أصله الإنجليزى هو : World Religions From Ancient History to The Present. وهو يعالج المعتقدات الدينية بين شعوب العالم من أقدم العصور إلى العصر الحاضر ، في سبعة عشر فصلاً ، وصدر في نيويورك في العام ١٩٧١ .

أما المشرف على تحريره فهو أستاذ علم الأديان المقارن في جامعة لندن ، رسم قسيساً في الكنيسة الإصلاحية ، وقضى فترة طويلة في أفريقيا ، كما طاف بكثير من بلدان الشرق الأوسط . دارساً للديانات المختلفة ، التى نشر عنها أكثر من عشرين كتاباً ترجم بعضها إلى سبع لغات منها : « الديانات التقليدية في أفريقيا » ، « المسح في القرآن » ، « النفس التى لا تبلى » ، « الإنسان وآلهته » ( ص - ٤٢٩ ) .

وفي كتابه موضوع المقال ، إختارت منه سلسلة عالم المعرفة فصلاً منوعة بلغت عشرة فصول ، تبدأ بالحديث عن الدين في « بلاد ما بين النهرين » ، ديانة « مصر القديمة » . كما يعرض الفصلان الثالث والرابع لديانة « اليونان » و « الرومان » ، ويدور الفصل الخامس حول ديانة « إيران القديمة » ، وتتناول الفصول : السادس والسابع والثامن الديانات الكبرى في الهند وهى : « الهندوسية » و « مذهب السيخ » و « البوذية » ، ويعالج الفصلان التاسع والعاشر ديانة « الصين » و « اليابان » .

وبذلك يكون قد حنف المترجم سبعة فصول من الكتاب الأصلي - حتى يجيء حجمه متفقاً مع السلسلة ! - وهذه الفصول هى : الديانات البدائية ، الديانة القبلية في آسيا ، الديانة الأفريقية ، الديانة الأسترالية ، اليهودية والمسيحية والإسلام - لأن الكتب والشروح لهذه الديانات في متناول الجميع ! - ( ص - ١٠ ) .

وإتماماً للفائدة أضاف المترجم إلى العربية معجماً بأهم المصطلحات الواردة في الكتاب مع شرح مكثف لكل مصطلح في نهاية الكتاب ، وهو أهم ما في الكتاب برأينا .

ورغم وجهة الأسباب التى ساقها المترجم في مقدمته لتبرير حنف ما يقرب من نصف حجم الكتاب ، فإن المقلب لصفحاته يستطيع أن يكتشف بسهولة الأسباب الحقيقية التى أدت إلى هذا الحنف ، والتى اضطر المترجم نفسه إلى التعقيب عليها في أكثر من هامش من هوامش هذا الكتاب !

فالفكرة الرئيسية التى يؤكد أنها لا توجد جماعة بشرية ، مهما كانت بدائية ، ليس لديها أفكار عن موجودات تعلو على الطبيعة يعتمد الإنسان في وجوده عليها . فإذا كانت الديانات البدائية تمثل المعتقدات البسيطة ، كما هى الحال عند قبائل الصيد وجامعى الطعام ، فإن الكتاب يعرض بطريقة « مدرسية » للحضارات المبكرة في الشرق الأدنى القديم حيث أصبح الدين أكثر تنظيماً ، ثم في الحضارات المصرية ، واليونانية ، والرومانية ، حيث تظهر الطقوس المعقدة ، وطبقة الكهنة ، ونظام الدفن . كما تظهر الأفكار الأخلاقية المختلفة . كذلك يعرض بإسهاب لديانات الهند ، محللاً أفكارها الأساسية ، متتبِعاً لتطورها وانتشارها في آسيا ، على نحو ما حدث للبوذية في الصين واليابان ، وفي التبت والملايو وكوريا وسرى لانكا وغيرها ، حتى العصر الحاضر .

غير أن هذه الفكرة الرئيسية لا تنتظم خارج نطاق الجغرافيا سواء بالنسبة لنشأة هذه المعتقدات أو إنتشارها ، فإيران القديمة مثلاً - حسب بارندر -

ولا أقول الحقائق التاريخية الثابتة - وهو أستاذ في مقارنة الأديان !!

يقول المترجم : « المعروف تاريخياً أن الفتوحات الإسلامية بدأت في عهد الخليفة أبي بكر عندما بعث بأربعة جيوش إلى الشام عام ٦٣٣ م ، وبجيش آخر بقيادة خالد بن الوليد إلى العراق ، ولم ينته عام ٦٣٤ م حتى سيطر خالد على شاطئ الفرات الغربي ثم اتجه إلى فلسطين ، وانتصر على البيزنطيين في موقعة أجنادين ٦٣٤ م ، ودخل دمشق ٦٣٥ م وقضى على أعدائه في معركة اليرموك ٦٣٦ م . واستمرت الفتوحات الإسلامية في عهد عمر بن الخطاب في الميدان الفارسي بقيادة سعد بن أبي وقاص ، وأحرز العرب نصراً باهراً في القادسية عام ٦٣٧ م ، وسار عمرو بن العاص من فتح فلسطين لفتح مصر عام ٦٣٩ م ، وآلت البلاد كلها للمسلمين بمقتضى معاهدة الإسكندرية عام ٦٤٢ م . واستؤنفت الفتوحات في عهد معاوية فهاجم القسطنطينية وغزت جيوشه أفريقيا .... إلخ ، دون أن نجد أثراً لإيران ، كما يقول المؤلف ، في هذه الفتوحات ولا فيما بعد ذلك من إنتشار للإسلام . ! فضلاً عن ذلك كله فالإسلام بطبيعته دين عالمي شامل ، ولم ينتظر مساعدة إيران لينتقل إلى العالمية ! » ( ص - ١٣٤ ) .

في حين نجد المؤلف ، في مواضع أخرى من الكتاب ، يتخلى فجأة عن هذا البعد في سياق حديثه عن بعض عقائد ومعتقدات الشرق القديم التي تؤمن بها إلى اليوم شعوب وجماعات مختلفة في الشرق والغرب على السواء ، معللاً ذلك بالتشابه بينها وبين العقيدة المسيحية ، والتي لا يربط بينها وبين الجغرافيا بالطبع . وعلى سبيل المثال وليس الحصر يقول عن العقيدة البوذية « في التحليل النهائي نجد أن الأفق البوذي ، شأنه شأن الأفق المسيحي ، ليس محدوداً بالعالم الزمني والمادي العابر الزائل ، فالسلام الذي أعلنه بوذا أو

« تنفلق داخل مثلث من الجبال الشاهقة التي يبلغ إرتفاعها ٥٥٠٠ م ، وهو ما جعلها أرض تقابلات عظيمة ، فهناك أدغال إستوائية بالقرب من بحر قزوين ، وهناك أيضاً مناخ البحر المتوسط في وديان الأنهار في الجنوب الغربي . وقد أظهرت هذه الاختلافات ثقافات مختلفة ، كما أن الجبال جعلت الإتصال بينها صعباً . فعلى حين يخضع غرب إيران لتأثير بلاد ما بين النهرين ، واليونان وروما ، فإن شرقها يخضع لتأثير الهند بل ولتأثير الصين ، وكذا تقف إيران كجسر بين الشرق والغرب ، وهي حقيقة لم تؤثر في دينها فحسب بل جعلت من إيران أيضاً ملتقى روافد تاريخية عديدة . ففي إيران ظهرت الزرادشتية والعديد من الحركات الدينية الأخرى ك « الزرفانية » ، والديانة « المترية » ، والمانديون والمناوية وغيرها . » ( ص - ١١٥ )

ورغم أهمية البعد الجغرافي في نشأة هذه المعتقدات ، فإن التأكيد على هذا البعد وحده ينبغي أن يؤخذ بحذر لأنه يجرد هذه المعتقدات من أى عناصر أو أفكار كونية أو عالمية ، كما إنه غير كافٍ في تفسير أسباب إنتقال أو إنتشار بعض هذه العقائد من الشرق إلى الغرب ، فضلاً عن خلطه بين المعتقدات البشرية والمعتقدات الإلهية ، ناهيك عن نزعه الإستشراقية ( بالمعنى السلبي ) التي تؤكد أن الشرق شرق وأن الغرب غرب ! .

وقد أوقع هذا البعد الأحادي « باراندر » في مزالق عديدة دفعته إلى تلفيق الكثير من الأحداث والتواريخ والوقائع لتبرير ما يرمى إليه ! فإيران قد قامت - من وجهه نظره - بحكم الجوار الجغرافي بدور هام بالنسبة للدين الإسلامي ، حيث ساعدته على الإنتقال من الجزيرة العربية ليكون ديانة عالمية ! » ( ص - ١٣٢ ، ١٣٤ ) .

وهو الأمر الذي وقف أمامه المترجم وقفه طويلة متسائلاً في الهامش عما يقصده المؤلف بهذه العبارة الغربية .. مصححاً له بعض المعلومات العامة -



الداهما - Dhamma وكذلك « السنفا » هو سلام عالم أزل » ( ص - ٢٦٦ ) .

وقد يكون هذا الكلام مبرراً ومفهوماً في سياق كتاب يدور حول مقارنة الأديان والمعتقدات وليس عرضها ! ، ولكنه بهذه الطريقة الأمريكية الخاطفة في العرض قد يضر بالديانتين معاً ، ناهيك عن اللبس الذي يمكن أن يحدثه في عقول معتنقيهما ، فضلاً عن أن أفق الأديان السماوية جميعاً ليس محدوداً بالعالم الزمني والمادى العابر الزائل .

هذه هي بعض الملاحظات وليس كلها ! ، التي تكفي برأينا لإثارة السؤال الآتي : هل هذا الكتاب هو أفضل ما ظهر في الغرب عن المعتقدات الدينية

لدى الشعوب ، ومن ثم آثرنا ترجمته في سلسلة واسعة الإنتشار ؟ .

إن أهم ما في هذا الكتاب - كما سبق وذكرنا - هي هوامشه التي أجهد فيها المترجم نفسه سواء في المتن ( موضحاً ومصححاً ) أو في نهاية الكتاب ، وهو جهد يفوق جهد المؤلف ( المجمع ) نفسه ! ؛ إذ أن هذه الهوامش تعادل عدد صفحات الكتاب في الكم وتفوقه كيفاً ، وإن كان المترجم قد تأثر بالمؤلف في بعض هوامشه فراح يقارن ويؤكد التشابه بين بعض العقائد الدينية مستشهداً بالكتب المقدسة ( راجع من : ١٢٦ و ١٢٧ و ٢١٨ ) وهو ما يخرج عن العرض ويدخل في باب المقارنة .



# الطفل العربي والأدب الشعبي

عرض وتحليل : صفوت كمال      تأليف : عبد التواب يوسف

حينما يكتب الإنسان عن عمل من أعمال الصديق العزيز عبد التواب يوسف يجد نفسه حائراً بين الكتابة عن عبد التواب يوسف نفسه أم عن العمل الذي أنجزه ونشره .. فكل ما يكتبه عبد التواب ، وبخاصة عن الطفل - عربياً كان هذا الطفل أم غير عربى - لا يجد المرء فيه غير أب حنون واع كل الوعى بمسئوليته التربوية والتثقيفية بل والادراكية نحو الطفل .

وعلمه بالجهود المبذولة ، فى مختلف دول العالم المتقنم ، للأطفال .. وما يجب أن يقدم . ويتميز عبد التواب يوسف بعلاقاته المتميزة بعدد غير قليل من الباحثين والادباء المهتمين بالطفولة وأدب الأطفال فى العديد من الدول العربية وغير العربية ، علاوة على صداقته الحميمة لعدد كبير من الباحثين والادباء المصريين . كما أن زيارته وصداقاته وقراءاته الموسوعية أعطته منظوراً تكاملياً لما يجب أن يهمل ويقدم للطفل العربى فى مصر وغير مصر .. وهو فى سعيه الدؤوب - دون كلل أو ملل أو من - يدرك بوجوده الواعى لمسئولية الإنسان فى الحياة - أن الطفولة السوية هى المستقبل النامى لآى أمة من الأمم ، ولآى مجتمع من المجتمعات .

وعبد التواب يوسف برشاقة أسلوبه ودقة عباراته الأدبية وسلاسة لفته الفنية يعتبر من خيرة الادباء .

وعبد التواب يوسف واحد من هؤلاء المفكرين الواعين لواجبهم الوطنى والقومى فى تنشئة جيل يدرك قيم الحياة السوية ، ويسعى إلى تحقيق ما ينبغى أن يكون ، لا ما يجب أن يكون فحسب .. ودراسات عبد التواب يوسف تصدر عن وجدانه قبل فكره .. وجدانه الشاعرى وابتسامته الطيبة . فوعيه بالاشياء هو وعى شمولى يدرك شمولية الحياة ، ثم يمتلئ جزئياتها .. ويدرك بانبثاق إدراكية مختلف جوانب الموضوع الذى يتأمله أو يدرسه .

ومن بين ابتسامته التى لا تفارق شفثيه تنطلق الكلمات فى عنوبة ويسر ، لا حينما يتحدث للأطفال ، ولكن أيضاً حينما يتحدث للكبار عن الأطفال .. وهو من أكثر من اهتموا بثقافة الطفل إدراكاً ، لما يجب أن يقدم للطفل العربى بعامة ، والطفل المصرى بخاصة ، وذلك من خلال ثقافته العالمية ، ومعارفه الإنسانية الدولية ،



كما أن دقته العلمية في تناول موضوعات بحثه جعلته من خيرة الدارسين لمشكلة الطفولة ، تنشئة ورعاية ، سواء أكان ذلك في مجال التنشئة الثقافية أو الاجتماعية ، أم في مجال الرعاية الفكرية والنضج الوجداني السوي .

ويأتى كتابه الأخير « الطفل العربى والادب الشعبى » الذى صدر فى الربع الأخير من العام الماضى عن الدار المصرية اللبنانية ليضيف إلى دراساته ، وكذلك إلى الدراسات العربية التى تناولت الطفولة والادب الشعبى ، إضافة جديدة رائدة ، سواء أكان ذلك عن الادب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء ، وهو موضوع أظن أنه لم يتناوله أحد من قبل مثلما تناوله عبد التواب يوسف بثقافته المتعددة ، وخبرته الاذاعية الطويلة .

ويكفى أن أذكر جملة واحدة من سياق ما أورده عبد التواب يوسف فى ص ٩ من كتابه لتُبرك مجال رؤيته لذلك . يقول عبد التواب يوسف فى بداية حديثه : « الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر .. ومنذ أن ساد عصر « العقل » وخيال الإنسان يبحث عن منطلق ، وعن إطار يعمل داخله ... » .

إلى أن يختتم حديثه الشائق والمتنوع بعبارة قبل الفقرة الأخيرة والهامة فيقول : « هذه العوالم — أى عوالم الحكايات الشعبية بخاصة وعالم الآداب الشعبية بعامة — هذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء ، ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة ، إنها ليست أسطورية فحسب بل هى الأسطورة ذاتها : أسطورية الحرية والفكر » .

وفى تفسيرات جديدة للحكايات الشعبية والخرافية ينهج نهج المدرسة التاريخية واللغوية فى تفسير الأسطورة فإنها فى الأصل حكاية واقعية ، فيقول عبد التواب يوسف ص ١٣ : « الحقيقة فيما أرى أن الحكاية الشعبية — والأسطورة — تستحوذ على متلقيها ، ونحن الكبار ندرك تماماً أنها ليست وهماً أو أكتوبية ، والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، إذ هم على يقين من أنها غلطة إرتكبتها واحد من الكبار . أن الأسطورة — أو الحكاية — قصة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة

بطريق غير مباشر .. اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء أو لا نجسر على قولها من جانب كما يحدث فى الأحلام ، فى اليقظة أو المنام ، ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقياً ولا هو واقعى ، لكنه يجب أن يكون كذلك .. نحن نتوق إلى حدوثه ونتطلع إلى ذلك .. ولعلنا فى ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشعبية والأساطير » .

هذا التحديد الدقيق لمصطلح الأسطورة باتجاهاته العلمية المتنوعة مع ربطه بمصطلح الحكاية الشعبية هو تحديد دقيق بتبسيط أدبى أنيق ، وبعبارة واضحة المعالم . كما أن ما أورده بعد ذلك من عناصر الحكايات الشعبية ، بدلالاتها الرمزية وأصولها الخيالية الأسطورية ، إنما يدل على معرفة واسعة بما تحمله الحكايات الشعبية العالمية من أصول أسطورية ، أو ما تحمله الأساطير من تجريد لواقع الإنسان والحياة .

وحيثما يتحدث عبد التواب يوسف فى الفصل الثانى عن الرأى الآخر الذى يرى أن الحكايات الشعبية لا جدوى منها بالنسبة للأطفال ، وهل الأطفال يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم .. يعرض ذلك بحفاوة متنقلة فى عرض الآراء المختلفة ، باتساق أفق معرفى ، وحوار عقلانى ، وضرب أمثلة من الجهود المبذولة .. ويختتم حديثه فى نهاية هذا الفصل بقوله : « الآراء تختلف وتتباين ، ولابد أن نستمتع رأيها » . وفى الفصل الثالث يتعرض عبد التواب يوسف إلى السير الشعبية وأدب الأطفال ، وبدأ موضوع حديثه بالسؤال التالى : « ماذا قدمنا من « السير » للأطفال العرب !؟ وفى الواقع إننا مثله لن نستطيع أن نجيب إجابة وافية ، رغم الجهود المتعددة التى بذلت فى ذلك ، ولكنها للأسف غير وافية ولا شك أن جهود فاروق خورشيد تقف علامة متميزة فى هذا المجال مع غيره من الكتاب العرب .

فمشكلة تبسيط السير الشعبية للأطفال هو أمر بالغ الصعوبة ، أن تلخيصها للكبار ليس سهلاً ( ص ٣٧ ) والأمر يزداد صعوبة مع الأطفال .

وفى تصور عبد التواب يوسف « أن الحل الأمثل يكون فى اختيار لوحات أو أحداث تقم بشكل منفصل ، إذ لا حاجة بنا إلى تقديم السيرة كاملة للأطفال ..... » ،



ومخادع وغاز استيطاني ، رغم كل الصور التي حاول رواة السير العازفين على الرباب إسقاطها عليه . ولذلك سجل الفنان الشعبى شخصية الزناتى خليفة فى صورة مثالية للبطولة أجمل وأقوى من شخصية أبو زيد ، ولم يتيح الفرصة لينتصر أبو زيد على الزناتى خليفة ؛ بل جعل « أبو زيد وكأنك ما غزيت » وتركه فى النهاية ذليلاً .. و « كأنك يا أبو زيد لا رحت ولا جيت » .. أقول قولى هذا لما لمست من تعاطف شديد من عبد التواب يوسف مع شخصية أبى زيد .. أما الفصل الرابع الذى أورده المؤلف تحت عنوان « قراءة جديدة لآلف ليلة وليلة فى ضوء نظريات علم النفس الحديثة » فإظن أنه موضوع لا يمكن إيجازه بهذه الصورة من خلال ثمانى صفحات من القطع المتوسط ( ص ٥١ - ٥٩ ) ، وبخاصة أن حكايات السندباد البرى والبحرى لا يعتبران من حكايات ألف ليلة وليلة ، فى كثير من الدراسات المدققة . مثلها فى ذلك مثل حكايات على بابا والأربعين حرامى . وأرجو أن يتيح لنا - مستقبلاً - المؤلف الاطلاع على دراسة موسعة بنفس عنوان هذا الفصل الرابع الموجز من كتابه الذى يثير لحسن الحظ الكثير من التساؤلات أمام الباحثين والدارسين والأدباء والمهتمين بثقافة الطفل العربى ، وتاصيلها فى إبداعات محدثة ، تحفظ للقديم أصالته وتعطى للحديث بهاءاً متواصلًا مع ما كان ، وبروية مستقبلية إلى ما يمكن أن يكون .

ولا شك أن مجهود عبد التواب يوسف فى عرضه لحكاية الصياد والعفريت بين ألف ليلة ، والآخرين جريم هو مجهود يدل على شمولية رؤيته للحكايات الشعبية العالمية بما فيها من حكايات عربية وهندية .. وهندو - أوروبية ، وجرمانية إلى غير ذلك من حكايات متعددة الاصول أو ذات أصل واحد ، ولكن تعددت أشكالها وتنوعت صيغها بانتشارها من مكان إلى مكان ، ومن لغة إلى لغة أخرى .

« والحق - كما يقول المؤلف - أن قصة الصياد والعفريت تحوى بداخلها مضموناً أكثر ثراءً وغنى ، وتخفى بين سطورها قيماً أفضل من كل الحكايات المشابهة » ( ص ٦٥ ) . كما أن ما أورده المؤلف فى الفصل السادس من كتابه بعنوان كامل كيلانى وألف

وحينما يتناول عبد التواب يوسف موضوع علم النفس والسير والحكايات الشعبية ، نجده يقف حائراً حيناً ، متسائلاً أحياناً .. « فمن يستطيع أن يقول لى من أنا ؟ » سؤال عسير ، والإجابة عليه شىء غير يسير .. وعلى أية حال فإننا نتفق مع عبد التواب يوسف إتفاقاً كاملاً بأن لهذه السير « ص ٣٩ » تأثيراً إيجابياً على ثقافة الأبناء ، وعلى شخصياتهم ونموهم .. ونتطلع إلى أن يقتنع المربون والآباء بذلك ، وأن يدركوا أن السير وسيلة لتربية الأبناء وإنها ، جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع .... » وحول بناء السير والحكايات الشعبية يتطرق إلى ذلك فى إيجاز ، وبخاصة أن دراسة بناء السيرة أو الحكاية الشعبية يحتاج إلى تحليل دقيق وفرز أبق لكل عنصر من العناصر المشاركة فى بناء سيرة ما أو حكاية شعبية . ولن نتوقف مع الكاتب فى هذه الجزئية لكى ننتقل ، وبسرعة أيضاً - مع واقع إيقاعه - فى عرض موضوعات كتابه ، لنسال معه : لماذا نُقم السير الشعبية للأطفال ؟ . وهو سؤال له إجابات متعددة سواء أكانت الإجابة تنطلق من مفهوم قومى أو ترتكز على دلالات تاريخية .. ومن هنا كان لعبد التواب يوسف أن يترك إجابة السؤال دون تحديد حتمى أو تعريف جزمى ، ليحاول بعد ذلك أن يقول ان إبطال السير هم أبطال كل العصور .. لما يتميزون به من تجريد إنسانى يتمثل فى مجموعة القيم التى تحدد السلوك النبيل للطفل . والسؤال قد تكمن إجابته فى سؤال آخر : كيف يتقبل الأطفال هؤلاء الأبطال .

ونظرة فاحصة لشخصية بطل السيرة ستجعلنا ندرك كم هى « رائعة » و « مؤثرة » . ويرى أساتذة علم النفس أن الأطفال فى حاجة شديدة إليها ، نظراً لتشبع الأطفال بعنصر الخيال ، وقدرتهم على التجسيد ، خاصة إذا صيغت هذه الأعمال فى قالب درامى - تمثيليات ومسرحيات - ينتصر فيها البطل على المتسلطين والآخرين ، ومن خلال ذلك ينفس الأطفال عن رغباتهم الكامنة وأحلامهم وهم يلتقون بنماذج متفردة ، وشخصيات فذة ، وأبطال مرموقين . « ص ٤٦ » ، وفى الواقع أننى لا أتفق مع الأستاذ عبد التواب يوسف فى هذه النظرة التفاؤلية الرومانسية ، فليس كل أبطال السير هكذا .. وبخاصة أبو زيد الهلالي فهو كاذب



بقوله : « إن النمو العقلي غير كاف إذا لم يصاحبه النمو الوجداني ، وكلاهما يحتاج منا إلى جهود حقيقية تبذل في سحاء لبناء أبنائنا » .

وفي الواقع أن هذا أمر هام ، فكم من الكبار نصادفهم في حياتنا ونلاحظ نموهم الفكري الرائع .. ولكن للأسف نجد نموهم الوجداني يعوق هذا النمو الفكري الرائع عن إثبات وجوده في الحياة العملية . فهل لنا أن نلتفت إلى أهمية النمو الوجداني في تحقيق النجاح في الحياة مواكباً للنمو الفكري للإنسان !! وكم في حياتنا من خلل بسبب عدم النضج الوجداني ! . ثم ينقلنا عبد التواب يوسف في سلاسة وهذوء ، يماثلان سلوكه وأسلوب حوارهِ الثقافي العام ، إلى الفصل التاسع ، حيث يتناول مسرح الأطفال والتراث ، باعتبار أن « مسرح الأطفال — أياً كان نوعه وشكله — مجموع فنون » كما تناول في عرضه ، البذور المسرحية التي عثر عليها في التراث المصري والسومري ، والتراث العربي ، وكيف أصبحت الجذور المسرحية العربية تراثاً . فقد أصبح خيال الظل ، وصندوق الدنيا ، والأراجوز — أو ما يسمونه بفنون المخيلة — من التراث ، لقد كان الناس يشهدونها في الشارع أو أماكن خاصة بها .. « ص ١١٩ » . وفي حديثه عن التراث الإسلامي في مسرح الأطفال يرى المؤلف أن د. محمد محمود رضوان هو رائد مسرح الطفل الإسلامي ، حين كتب في أوائل الأربعينيات مجموعة من المسرحيات الإسلامية ، وعلى منواله نسج غيره .

كما أصبح التراث الشعبي مصدراً لمسرحيات الأطفال ، وأضحت مسارح الأطفال متنوعة ومتعددة ، في بلدان العالم المتقدم ، وانفتحت على ابتكارات وإبداعات جديدة كل يوم . كما حظيت مسارح الأطفال باهتمام كبير من كثير من الدارسين العرب . وما من ندوة أو حلقة دراسية ، أو مؤتمر لثقافة الطفل العربي ، إلا كان موضوع المسرح من الموضوعات المطروحة للبحث والمناقشة .. ( ص ١٢٥ ) . كما طرح عدة أسئلة كل سؤال منها يحتاج إلى دراسة إضافية ، مثل كم مسرحية يشاهدها طفلنا على المسرح خلال كل مرحلة طفولته ؟ !

ليلة وليلة — هو تحية صادقة نحى فيها عبد التواب يوسف لتحيته لهذا الرائد من رواد أدب الطفل العربي .. « ولكن ماذا بعد كامل كيلانى !! » .

أما ما أورده المؤلف بعد ذلك في الفصل السابع عن : الأطفال وقصص الحيوان في الأدب عامة وفي ألف ليلة وليلة خاصة .

وعن الطفل وعلاقته الوطيدة بالحيوان .. أظن أن مثل هذا الموضوع في حاجة إلى دراسة أوفى . وفي ظني أن ما احتواه هذا الفصل ( ٨٧ — ٩٨ ) هو مشروع دراسة .. وهو ما تميز به هذا الكتاب بأنه قدم للدارسين والمهتمين بأدب الأطفال مجالاً رحباً من الموضوعات الحية والخصبة ، التي يجب وضع دراسات موسعة عنها ، والالتفات إلى ما يحمله الأدب الشعبي من مقولات ومكونات اجتماعية ، وقيم أخلاقية يمكن أن تكون مصدر إلهام لابتداعات حديثة ، ومسرحاً لاستلهامات متنوعة عن أحداث وخیالات وتصورات تجمع بين الواقع والخیال في بناء فنى رائع الشكل متعدد العناصر . وهو ما حاول المؤلف في الفصل الثامن ، وأيضاً برؤيته الموسوعية ، أن يطرحه . ويستهل هذا الباب برواية ما خطر على باله في يوم من الأيام فيقول « ص ١٠١ » ، « خطرت ببالي ذات يوم فكرة إبتهجت لها كثيراً .. أن أقدم للأطفال كتاباً أو برنامجاً إذاعياً من قسمين .. الأول : أروى فيه حكاية بساط الريح ، وفي القسم الثانى من الكتاب أو البرنامج أقدم القصة العلمية للطائر .. ويكون هذا استهلالاً لسلسلة على نفس المنهج .. وحملت الفكرة فرحاً بها إلى د. سهير القلماوى ، فإذا بها تقول :

— لماذا تريد أن تغلق في وجوه الأطفال باب الخيال ، دعهم في خيالاتهم ، وأحلامهم يستمتعون ببساط الريح » .

هذه النصيحة الحكيمة من الأستاذة العظيمة د. سهير القلماوى أظن أنها هى التي وجهت عبد التواب يوسف وجهته الرشيدة ، في كثير من أعماله الأدبية والثقافية للطفل .. وأظن بل وأعتقد أن خبرة عبد التواب يوسف الطويلة والعميقة في مجال أدب الطفل ، هى التي جعلته يختم هذا الفصل « ص ١١١ » .

ما جدوى كل ذلك ونحن بلا مسارج حقيقية للأطفال ١٩ .

والمفكرين ، مختتماً كتابه هذا بقوله ص « ١٤٦ »  
ويعد .. فإن قضية التراث ، والتعامل مع كتابته للأطفال  
لا يمكن أن تستوعبه هذه الدراسة المتواضعة ، التي  
أراها نظرة أولية لموضوع يحتاج إلى الدراسة الدائبة ،  
ولابد من محاولات التجريب المستمرة ، صياغة للتراث ،  
 وإعادة نظر فيما بين أيدينا منه حين نصوغه للأطفال .  
ولابد لنا من تفجيره واستلهامه بل مواجهته ، فذلك هو  
السبيل الحقيقي للوصول إلى ثمره » .

ثم أضاف إلى ذلك كله بعض مصادر بحثه ، وكم كنت  
أرجو أن يضيف أيضاً مصادر بحثه غير العربية ..  
وأهمس — على طريقة عبد التواب يوسف — هل في  
الإمكان إصدار ببليوجرافيا عربية عن « أدب الطفل  
العربي » .

أظن أن عبد التواب يوسف قادر على ذلك  
بمعرفته الموسوعية والشمولية عن ذلك ..

وختاماً ، فإن هذه الصفحات ما هي إلا تحية أزجيها  
للاستاذ عبد التواب يوسف على جهوده العديدة في  
مجال ثقافة وأدب الطفل العربي .. إنها تحية مودة  
وتقدير عميق .

وفي ختام هذا الفصل التاسع يثير من جديد السؤال  
الهام عن أساليب وطرق توظيف التراث في الكتابة لمسرح  
الطفل .. ويقول عبد التواب يوسف « ان التراث  
كنز ، لنا أن نأخذ عنه ، شريطة أن يكون ذلك بقدر ،  
ويحذر ، وبدراسة متأنية حتى لا نفسده على أطفالنا  
» ص ١٢٧ « وأضيف إلى قوله هذا أنه ليس كل ما في  
التراث يتوافق مع الفكر المعاصر ، أو مع الرؤية  
المستقبلية للحياة الإنسانية للطفل في أمتنا العربية أو  
في العالم ، والقول المأثور المنقول عن تراثنا يصق في  
هذه المقولة العربية « علموا أولادكم ما في زمانهم لا ما  
في زمانكم ، فقد خلقوا لزمانٍ غير زمانكم » . وفي فصل  
الختام وهو الفصل العاشر من هذا الكتاب الهام بكل  
إيجابياته أو بعض قصوره حاول عبد التواب يوسف في  
هذه الفصول المتناثرة المتجمعة أن يلم الشتات حول  
هذه القضية البالغة الأهمية والتي لم نعطيها كما يقول  
ص « ١٣٢ » حقها من الدراسة والبحث وأعنى بها  
« قضية الطفل العربي والأدب الشعبي » . وهو  
قول حق ومقولة صدق من مفكر وأديب عايش  
ويعايش قضية الطفل العربي فكراً ووجدانا ..  
كما أرفق مقولته هذه بآراء عدد من الاساتذة الأدباء

